

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología

Programa de Doctorado de Edición e Interpretación de Textos.

TESIS DOCTORAL

Oshun Okantonú!, la imagen literaria de la mujer negra en las escritoras caribeñas

Aymée Rivera Pérez

Alcalá de Henares 2012

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología

Programa de Doctorado de Edición e Interpretación de Textos.

TESIS DOCTORAL

Oshun Okantonú!, la imagen literaria de la mujer negra en las escritoras caribeñas

Autora: Aymée Rivera Pérez

Director: Antonio Fernández Ferrer

Alcalá de Henares, 2012

¡ Awo Ibboru - Awo Ibboya - Awo Ibbosise !
-¡ Oluo Ibboru – Oluo Ibboya – Oluo Ibbosise ! ¹

¹ Orúmmila, consagró en este saludo su agradecimiento perpetuo a las mujeres y un recordatorio para ellas, a través de los siglos.

“...No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo -cuando no un párrafo o un nombre- de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria.”

Jorge Luis Borges: *Pierre Menard, autor del Quijote*

“Si miramos con atención, podremos descubrir los ‘juegos de manos’ de editores, críticos y antologadores para invisibilizar y excluir ciertas narrativas femeninas que tienen la problemática racial en el centro de sus preocupaciones”.

Inés María Martiatu Terry La Habana, 2011

Agradecimientos

Quiero dejar constancia de mi gratitud a:

- Inés María Martiatu Terry (Lalita) porque con su apoyo y confianza, una parte de esta tesis “asoma” en el libro, *Afrocubanas: historia pensamiento y prácticas culturales*, publicado en Cuba este año.
- Profesor Antonio Fernández Ferrer, por su dirección hasta llegara a “puerto seguro”
- Jesús del Valle, y **YoSoyelOtro Caribe**, por traerme las islas hasta la península
- A todas las negras de cualquier lugar...

TABLA DE CONTENIDOS

ABSTRACT.....	10
Introducción: Plan general de la tesis.....	12
PRIMERA PARTE. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	
CAPÍTULO 1. CONCEPTOS Y TEORÍAS CONCEPTUALES.....	24
Consideraciones sobre la representación social.....	24
Definición de representación social.....	25
Representación y procesos sociales.....	27
Representación social de la mujer.....	32
Consideraciones sobre sexo y género.....	35
Consideraciones sobre raza y etnia.....	39
Sobre la recepción de la obra literaria.....	44
Observaciones sobre personaje literario.....	47
Generalidades sobre la teoría cultural postcolonial caribeña.....	53
CAPÍTULO 2. LA NEGRITUD EN EL CARIBE DE HABLA HISPANA.....	67
Negritud cubana y socialista.....	67
Negritud y <i>puertorriqueñidad</i>	78
Negritud dominicana.....	84
CAPITULO 3. RACISMO, INVISIBILIDAD Y ESTEREOTIPOS EN	
LA CULTURA CARIBEÑA DE HABLA HISPANA.....	94
La representación de los negros en la cultura cubana.....	94

La representación de los negros en la cultura puertorriqueña.....	124
La representación de los negros en la cultura dominicana.....	134
SEGUNDA PARTE. INSULARIDAD Y REPRESENTACIÓN LITERARIA	
CAPÍTULO 4. MUJER NEGRA, LITERATURA E INSULARIDAD	
REDUNDANTE.....	142
Cartografías e identidades: Mujeres escritoras en islas que se repiten.....	142
Mujer y literatura en el Caribe hispánico.....	146
CAPÍTULO 5. RECONSTRUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER NEGRA EN LA OBRA DE NEGRAS ESCRITORAS CARIBEÑAS DE HABLA HISPANA.....	
Nancy Morejón, la conciencia identitaria afrocaribeña.....	158
Georgina Herrera, África como referente.....	182
Excilia Saldaña, el problema de la feminidad mulata.....	197
Teresa Cárdenas, la niña y el niño negro como personajes.....	223
Soleida Ríos, negritud y postmodernidad.....	227
Inés María Martiatu, activismo intelectual femenino y negro.....	237
Daysi Rubiera, el testimonio como auto-representación.....	244
Mayra Santos-Febres, negritud y sexualidad puertorriqueña.....	252
Aída Cartagena Portalatín, mito, metáfora y representación.....	268
CAPÍTULO 6. “EL OTRO CARIBE”. MUJERES-ISLAS EN OTRAS LENGUAS.....	
A propósito de la postcolonialidad y las narrativas de escritoras de la diáspora caribeña: la heterogeneidad lingüística.....	278

Marysé Conde, recreación de voces históricas.....	286
Jamaica Kincaid, deconstruyendo el eurocentrismo.....	291
Esmeralda Santiago, la belleza mulata en <i>spanglish</i>	294
CAPÍTULO 7. LAS POETAS HAITIANAS.....	309
Escritoras afrohaitianas.....	308
Dos escritoras haitianas de la diáspora.....	323
TERCERA PARTE. OTROS MODOS DE REPRESENTACIÓN	
CAPÍTULO 8. PARA VISIBILIZAR MÁS: OTROS REPERTORIOS DE CREACIÓN.....	335
Gloria Rolando, la imagen visual transfronteriza.....	335
Belkis Ayón, <i>efik</i> , <i>efor</i> y <i>oru-bibi</i> en femenino.....	339
Sandra Álvarez, “ <i>Negra cubana tenía que ser</i> ” Una bitácora feminista y negra.....	344
Josefina Báez, la “performera dominicanyork”.....	350
CONCLUSIONES.....	362
REFERENCIAS.....	368
APÉNDICES.....	376
Apéndice I.....	377
Apéndice II.....	398

ABSTRACT

This thesis examines the prevalence of racial and gender discrimination as well as their impact in literature that is made explicit by the negative representation of black women of the Hispanic Caribbean.

Eurocentric, racist, sexist and ideological views are distinguished, as well as other deformations of the cultural legacy related to black women. Therefore the study warns about the need to "rebuild" the representation of women of African descent, subjected to the distortion of degrading stereotypes, and to increase the visibility and recognition of their cultural contribution, particularly as writers. The urgency of an anthology is suggested in order to promote its dissemination.

The thesis is organized into three parts. The theoretical and conceptual foundations in the form of theories of social representation, in general, and of the social representation of women are considered in the first part. Only certain concepts and points of view on sex, gender, race and ethnicity are considered, given their dispersion and variety. Given the importance of characters in the construction of narrative text, we also review this element from different perspectives, based on the analysis of discourse. We also mention the concepts of textual reception and female identity. Finally, the origins of racism and the causes of its persistence in the islands of the Hispanic Caribbean are examined.

In the second part, we deal with the representation of blacks in Caribbean culture, particularising in Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic. The problems that persist in the representation of black women in the literature of the

aforementioned countries are synthesized also. We advance a proposal about the reconstruction of the representation of Caribbean black women, based on the analysis of representative work of Caribbean black women writers. Also, we present representative work of non-Hispanic Caribbean authors in order to complete the representation of black women in the region.

Finally, in the third part, the production of black female creators in other areas, such as cinema, plastic arts, internet and performative action as a modality of contemporary drama, are considered.

The correspondence of the author of this thesis with the black Cuban writer Inés María Martiatu Terry is attached as an Appendix, as well as the transcription of an interview with this author in relation to this thesis.

INTRODUCCIÓN

PLAN GENERAL DE LA TESIS

Esta tesis estudia la representación de la mujer negra en la literatura caribeña. Dicha literatura será analizada como lugar de amplificación y reproducción de la discriminación racial y de género que padece la mujer negra. Se examinarán los puntos de vista eurocéntricos, racistas, sexistas e ideológicos que, junto con otras deformaciones del imaginario cultural y desde la literatura, inciden negativamente en la representación de la mujer negra.

Esta tesis asume como hipótesis inicial, la necesidad de reconstruir la representación de las afrodescendientes, sometida a la distorsión de estereotipos degradantes, la invisibilidad y el deficiente reconocimiento de su aporte cultural, sobre todo, como escritoras. Se advierte sobre la necesidad de la autorepresentación del sujeto escritor e intelectual negro y su capacidad de desenajenación para subvertir el discurso hegemónico que condena su obra y/o condición racial a una posición subalterna. Se analiza un conjunto representativo de obras, para evidenciar el poder de la escritura femenina en la reconstrucción de la imagen de la mujer negra caribeña.

Se utiliza la teoría de las representaciones sociales, propuesta por Moscovici, como una herramienta analítica de la realidad social y su reflejo en la literatura. La teoría de las representaciones sociales, ha sido de utilidad analítica en el ámbito literario. La teoría ha permeado las ciencias sociales porque constituye un nuevo enfoque que unifica e integra lo individual y lo colectivo, lo simbólico y lo social, el pensamiento y la acción. Ofrece un marco explicativo acerca de los comportamientos de las personas estudiadas que no se circunscribe a las circunstancias particulares de la

interacción, sino que trasciende al marco cultural y a estructuras sociales más amplias como por ejemplo, las estructuras de poder y de subordinación.

La utilización de la teoría elaborada por Moscovici y otros psicólogos sociales en esta tesis se trata como instrumento o herramienta heurística y analítica de la realidad social. Además, sirve para el estudio y análisis de las representaciones sociales de la mujer en los estudios literarios (Moscovici, 1984: 24):

Las representaciones sociales deberían ser vistas como una forma específica de entender y comunicar lo que ya sabemos (...) Tienen siempre dos facetas, que son tan interdependientes como las dos caras de una hoja de papel: las facetas icónica y simbólica. Sabemos que: representación es igual a la imagen/significado; en otras palabras, que hace corresponder a cada imagen una idea y a cada idea una imagen.

Dado que nos proponemos analizar la obra literaria de escritoras caribeñas, la definición se adecua perfectamente a dicha finalidad. Resulta conveniente recordar aquí que dicha producción intelectual no ha concitado la atención de los teóricos de las representaciones sociales, más preocupados por el análisis de las representaciones sociales dentro de los parámetros metodológicos convencionales de la psicología social.

Otro aspecto de las representaciones sociales que nos interesa destacar es el de su función, destacando la utilidad práctica de la teoría en el ámbito social. Jean Claude Abric (1994) hace una sistematización sobre el tema donde resume cuatro funciones básicas de las representaciones. Las representaciones sociales pueden tener funciones evaluativas, orientadoras, explicativas y clasificatorias.

Esta tesis se sustenta además en las teorías sobre recepción textual. La estética de la recepción supone una ruptura con la crítica tradicional desde el momento que introduce el papel del lector en sus postulados teóricos. Sin embargo, esta figura del lector nunca se concreta, ni se incluye en su razonamiento la manera en la que la

audiencia/receptor, está permeada por expectativas que pueden ser diferentes y contradictorias. Se apela al público como si fuera una realidad evidente. Los procesos de lectura no se realizan desde la neutralidad o la libertad sino que son procesos que *a priori* pueden ya determinar, o al menos condicionar, sus resultados.

Dada la importancia del personaje en la construcción del texto narrativo, es necesario llevar a cabo una revisión de este elemento desde diferentes perspectivas basadas en el discurso. Estudios relacionados con la noción del personaje en el texto narrativo (Bajtín, 1997; Barthes, Greimas y Eco, 1988; Beltrán Almería, 1992; Dwight, 1990; Forster, 1983; Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik y Shklovski, 1987; Kristeva, 1981) consideran aspectos como lo actitudinal y la interacción (que incluye aspectos de relación a través de acciones y habla) como rasgos importantes para la descripción y/o análisis del personaje en textos narrativos.

Otros de los conceptos que vertebran este trabajo son: identidad femenina, raza, etnia, género y sexo. Por ello establecemos cuáles son las definiciones que suscribimos, y qué autores hemos tomado como referentes. Para referirnos a la identidad femenina, nos apoyamos en los siguientes indicadores de Grinberg (1973)²:

- referencia al cuerpo o al espíritu de la mujer
- roles de género que atribuyen dentro de la obra al sujeto lírico o sujeto identitario
- subordinación o insubordinación femenina
- construcción del “otro”
- representación de la maternidad.
- la reconstrucción del “yo identitario” como mujer

² Para este autor la identidad es la continuidad de un individuo que a su vez puede mantener un cierto nivel de integración que lo ayuda a diferenciarse de otros, y mantener la estabilidad a través de circunstancias diversas de transformaciones y cambios.

En la década de los 70 la teoría sexo-género, junto con otras de carácter social, deslegitiman la concepción esencialista de la naturaleza femenina. Desde esta perspectiva se afirma que las identidades femenina y masculina son una construcción social, que la subjetividad de las personas se configura por la internalización e introyección del prototipo establecido por la cultura para la masculinidad o la feminidad. Como dice Lerner (1990:339):

El género es la definición cultural de la conducta definida como apropiada en una sociedad dada y en una época dada. Género es una serie de roles culturales. Es un disfraz, una máscara, una camisa de fuerza en la que hombres y mujeres bailan su desigual danza.

Desde el punto de vista del género y la consideración de la personalidad como un constructo social, es posible transgredir las tipificaciones clásicas y establecer una nueva conceptualización de la realidad, una nueva teoría que en palabras de Muraro (1994) permite ver lo que es “el carácter jerárquico y asimétrico de los sexos.”

Tan ardua y antigua como la emancipación de estereotipos feminizantes, ha resultado para la mujer, la batalla relacionada con el color de su piel, ya que las relaciones interculturales a menudo están ensombrecidas por esta otra visión excluyente del mundo: el racismo. El concepto de raza tiene una histórica referencia -como la de sexo- a las diferencias biológicas entre la especie humana, específicamente “...la frecuencia diferencial con la que ocurren en diversas poblaciones ciertas características somáticas aparentes y transmitidas genéticamente”.³

Suele ser muy común en la literatura y el arte la invisibilidad del negro/a y cuando se le visibiliza, se hace reflejando sólo parte de lo real, desde la naturaleza oprimida del ser esclavo o esclava, sin destacar los elementos de resistencia desarrollados por esta raza contra su opresión. Sobre todo en la literatura decimonónica,

³ Véase “*La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos*” de G. Bonfil Batalla en el *Anuario Antropológico*. 86:13-53

se resalta el papel jugado por las mujeres negras como vientres reproductores de esclavos o como objetos de satisfacción sexual de sus amos blancos.

A partir de los años 60 del siglo XX, investigaciones sobre el panorama literario latinoamericano, así como estudios postcoloniales y de raza, renovaron los modos de pensar sobre el problema étnico en el dinámico campo literario. Tardía e intermitentemente emprendida por el pensamiento crítico, la representación de la etnicidad, vive marcada por tres modos de asumirla:

- PRIMERO: el abordaje de la complejidad racial desde la marginación e invisibilización del aporte la posición y el protagonismo de los negros, en esa sociedad y su cultura, a pesar de los ingentes esfuerzos de importantes personalidades en sentido contrario.
- SEGUNDO: la deformación ejercida por buena parte del discurso crítico, teórico e historiográfico de la cultura caribeña sobre el problema étnico, a pesar de ser uno de los elementos imprescindibles de la construcción identitaria. En la mentalidad social dominante y en muchos textos de la historiografía y crítica literarias, pueden encontrarse suficientes ejemplos de exclusiones y trazos de invisibilidad, basados en presupuestos ideológicos racistas.
- TERCERO: limitaciones conceptuales, epistemológicas e ideológicas con las que se han trabajado los conceptos de raza, africanidad, negritud, mulatez, así como el sutil neo-racismo de los últimos años. A ello se une la ausencia y aplazamiento de debates sobre tales conceptos y problemas, de significativo peso en la configuración de la cultura y naciones caribeñas.

La creación literaria de escritoras negras en el Caribe de habla hispana es un fenómeno reciente, y constata la existencia de un imaginario femenino negro en el que se sintetiza la recreación de infinidad de mundos posibles, reales o no, y que

resignifican los términos “negro”, “mulato” y “de color”, haciendo perdurar la huella de África en la literatura y el arte.

En gran parte de la creación artística y literaria hispanoamericana, independientemente del origen étnico de los autores, se evidencia el prejuicio que de múltiples formas, las negras y mulatas caribeñas siguen padeciendo. Las escritoras negras, en un gesto de justa defensa identitaria, han reconstruido la imagen de las afrodescendientes en sus obras, pero no son reconocidas ni difundidas.

Por ello en esta tesis, se hace una selección de textos y autoras contemporáneas caribeñas. El estudio de sus textos se realizará a partir de técnicas de la metodología cualitativa⁴. Nos centramos en el análisis de contenido y la elaboración de un sistema de variables e indicadores con unidades de la realidad social que nos permita:

- interpretar en el contenido de las obras algunos elementos importantes como pueden ser, tema, argumento, conflicto, perspectiva autoral, construcción del discurso y aspectos comunes del estilo en general, para determinar también aquellas características que forman parte del estilo individual de las artistas. (Nivel de estructura interna)
- determinar la influencia de los textos para la sociedad, en el momento de su publicación, o su influencia posterior. Identificar también sus limitaciones y comprobar hasta qué punto pueden justificarse dado el momento y las condiciones sociales en que se producen. (Nivel de génesis)
- analizar textos y autoras que en la misma época comparten o no criterios, relacionados con la temática racial. (Nivel función)

⁴ Según los criterios de Gloria Pérez Serrano en *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes, Técnicas y análisis de datos*, Editorial La Muralla S. A. Madrid. 1994:12

- analizar los personajes femeninos para determinar sus rasgos identitarios, considerando esencial el esquema actancial propuesto por Greimas y otros tipos de modelos de análisis textual y de análisis crítico del discurso.(Nivel actancial)

La asunción de una identidad racial en cualquier autor es una elección personal, cultural e histórica, y también un proceso estético-ideológico muy complejo y contradictorio. Tiene connotaciones tan diversas como las connotaciones poéticas que pueden encontrarse entre los mejores escritores negros, blancos, árabes o judíos en todo el mundo.

El análisis particular de tales poéticas desde este enfoque étnico -casi inexistente en las islas antillanas- ofrecerá satisfacciones, contradicciones, desconciertos, pero sobre todo, esclarecedoras lecciones sobre el entramado identitario caribeño y su apenas reconocida pluralidad. A la vez, permitirá revelar esa peculiar producción literaria que tematiza y problematiza -cruzándolos con otras importantes diferencias- asuntos relativos al negro como autor y sujeto literario, conflictos raciales, sexuales, religiosos, clasistas y, a la vez, ausencias temáticas, historiográficas e ideológicas.

Esta producción literaria, forma parte de la más evidente realidad social y de un debate identitario “sordo”, en el cual no se ha conseguido insertar. Entonces, vale la pena cuestionarse: ¿cómo asumir y dignificar una voz subalterna en el discurso literario? Esta tesis pretende responder a esta interrogante, tomando en cuenta el carácter personal del proceso de creación.

Muchos escritores negros, que en los momentos iniciales de su carrera literaria no abordaban asuntos o problemáticas raciales en sus textos y se han visto en la necesidad de reajustar sus presupuestos temáticos (unos con más conciencia que otros), han insertado la problemática racial en sus últimos textos.

Las identidades femeninas, sexuales, religiosas o raciales en el siglo XXI, establecen nuevos circuitos de intercambio cultural y comienzan a dar vida a comunidades o grupos sociales visibles que, al aparecer en la arena pública, han fortalecido y enriquecido sus repertorios de identidad. En este reajuste pudieran mencionarse, entre otras, las obras de escritoras cubanas, dominicanas, puertorriqueñas o haitianas entre otras, de manera que se puede apreciar un creciente proceso de conciencia racial en los últimos lustros.

Al constituir minorías, sucede con frecuencia que las escritoras negras caribeñas son pensadas solo en términos estadísticos y no socioculturales. Esta singularidad monocromática del campo intelectual caribeño no presupone la asunción ni la celebración de la conciencia racial si se reproduce sistemáticamente el discurso hegemónico y sus presupuestos eurocéntricos. No es suficiente la identificación del y con el color de la piel para conseguir la desalienación de un proceso transculturizador globalizante. Es más, aunque resultase significativa la visibilidad y cuantía de las escritoras negras caribeñas, (que no lo es) la cuestión NO es solo analizar la posibilidad de su auto-representación: se hace necesario desarrollar la capacidad de desenajenación, para subvertir el discurso hegemónico que condena su obra y/o su condición racial, a una posición subalterna.

Las ventajas de las que han disfrutado los autores blancos posibilitan un mayor acceso a los espacios de instrucción, mayor movilidad social y posibilidades materiales de origen patrimonial. En algunos casos no les impiden asumir posiciones dignas éticas e ideológicas y denunciar la discriminación racial, e incluso dar voz al negro en sus creaciones. Pero no es suficiente, ni debe seguir siendo el único medio de representación para un sujeto en condición subalterna, sea hombre o mujer.

No se trata de demandar una “literatura negra”, sino de considerar las amplias posibilidades que la escritura ofrece a cualquier autor para que desde la asunción de su identidad -racial, sexual, religiosa y otras tantas- despliegue su propia acción intelectual. Y ello es imprescindible porque todavía en el Caribe hispánico, las personas siguen siendo valoradas jerárquicamente teniendo en cuenta su color, la forma de la nariz y los labios o el tipo de cabello. Los términos, “negro” “mulato” o “de color” están cargados de connotaciones sociales, económicas, culturales, históricas “raciales” bien precisas, lo cual influye y determina la posición que ocupa cada individuo dentro de la estructura socioeconómica de su país. Influye además, en la autoestima individual o colectiva y en la valoración que se hace de sus propias creaciones culturales. Problemas a los que urge dar solución.

En esta tesis, el análisis crítico de la mujer-personaje-escritora se hará además desde la perspectiva de género, con el fin de desvelar las trampas de los discursos que ofrecen una identidad de mujer sujeta por su peculiar naturaleza, y vinculada inexorablemente al estereotipo y/o la invisibilidad.

La tesis tiene pues como objetivos:

1. Exponer la deformación de la representación de las mujeres negras caribeñas en la literatura, asociada a la persistencia de la discriminación étnica.
2. Demostrar la posibilidad de reconstruir esta representación a través de la obra de escritoras negras caribeñas.

Para cumplir dichos objetivos se hará una selección de las obras de negras escritoras contemporáneas del Caribe hispano, entre las que se encuentran, Nancy Morejón, Georgina Herrera, Excilia Saldaña, Teresa Cárdenas, Inés María Martiatu, Daisy Rubiera, Mayra Santos Febres, Esmeralda Santiago y Aída Cartagena Portalatín.

La tesis está organizada en tres partes. La primera cuenta con tres capítulos. En el Capítulo 1 se recogen los fundamentos teóricos y conceptuales que la sustentan.

Damos cuenta de la teoría de la representación social y la de la representación social de la mujer, teniendo en cuenta su utilidad en el estudio que presentamos. Abordamos solo ciertos conceptos y puntos de vista sobre sexo, género, raza y etnia, dada su diversidad y complejidad.

Dada la importancia del personaje en la construcción del texto poético o narrativo, hacemos también una revisión de esta categoría, desde la teoría del discurso. Hacemos también referencia a los conceptos de recepción textual e identidad femenina, por la implicación que tiene la interpretación del texto para la formación de las representaciones, y además porque es la mujer y en especial la mujer negra caribeña, el eje central de la tesis. Incluimos también generalidades sobre la teoría cultural postcolonial caribeña. El Capítulo 2 trata de los orígenes del racismo y las causas de su persistencia en tres de las islas del Caribe hispanico: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo, en particular y en el resto del Caribe, en general. El Capítulo 3, aborda nuestro análisis entorno al racismo, la invisibilidad y los estereotipos en la cultura caribeña de habla hispana, incorrecciones reiteradas en la representación del sujeto negro.

La segunda parte cuenta con tres capítulos. El Capítulo 4 se refiere a la mujer negra como escritora en la particular circunstancia de la insularidad caribeña. En el Capítulo 5 recogemos una propuesta en la que mostramos, a partir del análisis de textos poéticos y narrativos, cómo las escritoras negras caribeñas hacen posible a través de la literatura, la reconstrucción de la representación de las afrodescendientes. En el Capítulo 6, recorreremos lo que hemos denominado “El Otro Caribe” en donde las artistas estudiadas como mujeres-islas, que se repiten hablan inglés o francés, pero mantienen la inmanencia caribeña. El capítulo 7 está dedicado a las creadoras haitianas.

En la tercera y última parte se condensa en solo un capítulo, el 8, la incursión de las creadoras femeninas negras, por otros repertorios, como el cine, las artes plásticas, Internet y la acción performativa como modalidad de la dramaturgia contemporánea.

En los apéndices, se adjuntan la correspondencia de la autora de esta tesis con la escritora negra cubana, Inés María Martiatu Terry, así como la transcripción de una entrevista efectuada a la literata, a propósito de esta investigación.

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO 1

CONCEPTOS Y TEORÍAS CONCEPTUALES

Consideraciones sobre la representación social

En la novela *Canción de Rachel*, Acebal, personaje secundario, actor como Rachel y amigo suyo, personifica al famoso “negrito” del teatro cubano. Describe su “disfraz” así: “(...) Un pañuelo en la cintura, preferiblemente rojo, otro al cuello, una buena navaja con filo de uña, sombrerito de pajita, (y) dentadura blanca como el coco” (Barnet, 2001: 37).⁵

En otra parte de la obra dice:

El negro nunca ha sufrido lo que el blanco, porque ha sido más guarachero, y las cosas para él pasan sin causarle lesión alguna. No hay más que ver lo dados que son al baile y la música (Barnet, 2001: 37).

Lo lamentable es que esa percepción negativamente estereotipada, recreada por la ficción literaria -a pesar del carácter testimonial de la obra- es la réplica de una realidad que ha perdurado hasta hoy y es la esencia misma del problema étnico en la literatura del Caribe hispánico.

⁵ Miguel Barnet es considerado en Cuba, el precursor de la novela de carácter testimonial. *Canción de Rachel*, forma parte de una trilogía que integran además, *Gallego* y *Cimarrón*, máximos exponentes de lo que para algunos estudiosos es un género literario: la novela testimonio.

La representación del sujeto negro en la literatura se ha visto restringida a investigaciones solo de carácter historiográfico, antropológico o folklórico. Por otro lado, la escasez de debates sobre la representación social del negro, desde una perspectiva acreditada por teorías y conceptos científicos, limita la existencia de estudios serios, y los referidos a la mujer negra son además virtualmente inexistentes.

Con el propósito de paliar esta falencia nuestra tesis sostiene que, dentro de la psicología social, la teoría de las representaciones sociales (RSs) es de efectividad científica para analizar y “desmontar” estereotipos degradantes (Flick, 1998; González Pérez, 2001; Paredes Moreira, 2001; Wagner y Elejabarrieta, 1994). Se utiliza en esta tesis como una herramienta para el análisis de la realidad social y de cómo esta se refleja en la literatura. Gracias a esta teoría se evidencia cómo a través del cuerpo femenino se ha representado a la(s) mujer(es), y se ha naturalizado un orden social que ha situado en el cuerpo femenino negro un código de valores y virtudes morales con el que controlar el cuerpo social.

Moscovici propuso el concepto de RS en 1961. Desde entonces, se ha pasado de la elaboración del concepto al desarrollo de una teoría, que ha permeado las ciencias sociales porque constituye una nueva unidad de enfoque que integra lo individual y lo colectivo, lo simbólico y lo social; el pensamiento y la acción.

Definición de representación social

Son múltiples los conceptos que tratan de definir las RSs. Ello ocurre porque las RSs son fáciles de captar, pero su definición conceptual no comporta la misma facilidad debido a la complejidad de los fenómenos de los que dan cuenta. Por lo anterior se despliegan a continuación diversas propuestas que pretenden evidenciar y, a la vez, aclarar la complejidad del concepto. Moscovici (1979:176-177) define las RSs como:

...una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos... La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación.

Jodelet (1984:479-480) indica que el campo de representación designa al saber de sentido común, cuyos contenidos hacen manifiesta la operación de ciertos procesos generativos y funcionales con carácter social. Por lo tanto, se hace alusión a una forma de pensamiento social.

...las representaciones sociales son (...) la manera en que nosotros sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras el conocimiento “espontáneo”, ingenuo (...) que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común o bien pensamiento natural por oposición al pensamiento científico. Este conocimiento se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo, **ese conocimiento es en muchos aspectos un conocimiento socialmente elaborado y compartido**. Bajo sus múltiples aspectos intenta dominar esencialmente nuestro entorno, comprender y explicar los hechos e ideas que pueblan nuestro universo de vida o que surgen en él, actuar sobre y con otras personas, situarnos respecto a ellas, responder a las preguntas que nos plantea el mundo, saber lo que significan los descubrimientos de la ciencia y el devenir histórico para la conducta de nuestra vida, etc. [el resaltado en el original].

Las RSs, tal cual se manifiestan en el discurso espontáneo, nos resultan de gran utilidad para comprender los significados, los símbolos y las formas de interpretación que los seres humanos utilizan en el manejo de los objetos que pueblan su realidad inmediata (Banchs, 1986).

En cuanto al concepto de RSs podemos resumir que,

- las RSs son “filosofías” surgidas en el pensamiento social que tienen vida propia. Las personas, al nacer dentro de un entorno social simbólico, dan por supuesto, de manera semejante a como lo hacen con su entorno natural y físico, que las RSs tienen vida propia. Igual que las montañas y los mares, los lenguajes, las instituciones sociales y las tradiciones forman un panorama del mundo en el que viven las personas. Por tanto, ese entorno social simbólico existe para las personas como su realidad ontológica, o como algo que tan solo se cuestiona bajo circunstancias concretas.
- Las RSs constituyen sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Se constituyen a su vez, como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas que definen la llamada conciencia colectiva. Esta conciencia se rige con fuerza normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades de la forma en que las mujeres y los hombres actúan en el mundo.

Representación y procesos sociales

Según Moscovici (1979:460) para calificar de social a una representación es necesario poner el acento en la función, más que en el agente que la produce. Así, lo social de una representación proviene de su contribución al proceso de formación de las conductas y de orientación de las comunicaciones sociales.

Las representaciones son sociales en la medida en que facilitan, a su vez, la producción de ciertos procesos claramente sociales. Las comunicaciones sociales, por

ejemplo, serían difícilmente posibles si no se desarrollaran en el contexto de una serie, suficientemente amplia, de representaciones compartidas. En la medida en que crean una visión compartida de la realidad y un marco referencial común, las representaciones sociales posibilitan, entre otros muchos procesos sociales, el proceso de las conversaciones cotidianas. En este sentido, las conversaciones se pueden definir como el lugar donde las personas, provistas de unos esquemas interpretativos socialmente adquiridos, construyen y negocian el sentido de la interacción (Criado, 1991).

El papel que desempeñan las representaciones en la configuración de los grupos sociales, y especialmente en la conformación de su identidad, las instituye como fenómenos sociales.

La identidad social halla una de sus expresiones en la identidad de grupo, la cual se define como... “el conjunto de aquellos aspectos de la autoimagen y la evaluación de esta, que derivan de su pertenencia a grupos sociales relevantes para ellos, y a su vez, gran parte de su autoimagen y de los valores con ella asociados, tienen su origen en las comparaciones con otros grupos que están en el medio...” (Tajfel, 1984:292). Si en esa comparación solo prevalecen o se imponen los modelos de la cultura predominante, ello condicionará la existencia de prejuicios y estereotipos nocivos para la supervivencia de ciertos grupos menos predominantes.

Si bien no se puede afirmar que un grupo es tal, por el hecho de compartir determinadas RSs, sí es evidente que, en ocasiones, la denominada cultura grupal define intensamente al grupo y está vinculada no sólo con una memoria y con un lenguaje compartido, sino también con representaciones comunes.

Los intercambios verbales de la vida cotidiana exigen algo más que la utilización de un mismo código lingüístico. Exigen que se comparta un mismo trasfondo de RSs, aunque sea para expresar posturas contrapuestas. Este trasfondo común suple el estricto

rigor discursivo que es necesario para transmitir sin ambigüedades los significados adecuados, rigor que es obviamente imposible mantener en las improvisaciones espontáneas de la vida cotidiana.

Es así como a partir de las RSs, las personas producen los significados que se requieren para comprender, evaluar, comunicar y actuar en el mundo social. Según Moscovici (1979) las RSs emergen determinadas por las condiciones en que son pensadas y constituidas, en momentos de crisis y conflictos. De manera convergente, Tajfel (1999) propone que las RSs responden a tres necesidades:

- a) clasificar y comprender acontecimientos complejos y dolorosos;
- b) justificar acciones planeadas o cometidas contra otros grupos; y
- c) para diferenciar un grupo respecto de los demás existentes, en momentos en que pareciera desvanecerse esa distinción.

Las RSs como forma de conocimiento aluden a un proceso y a un contenido. En tanto proceso, las RSs se refieren a una forma particular de adquirir y comunicar conocimientos. Como contenido, a una forma particular de conocimiento que constituye un universo de creencias en el que se distinguen tres dimensiones: la actitud, la información y el campo de representación (Moscovici, 1979).

El campo de representación constituye el conjunto de actitudes, opiniones, imágenes, creencias, vivencias y valores presentes en una misma RS. El campo de representación se organiza en torno al esquema figurativo o núcleo figurativo que es construido en el proceso de objetivación. Este esquema o núcleo no sólo constituye la parte más sólida y más estable de la representación, sino que ejerce una función organizadora para el conjunto de la representación pues es él quien confiere su peso y su significado a todos los demás elementos que están presentes en el campo de la representación.

La actitud, consiste en una estructura particular de la orientación en la conducta de las personas, cuya función es dinamizar y regular su acción. Es la orientación global positiva o negativa, favorable o desfavorable de una representación. Su identificación en el discurso no ofrece dificultades ya que las categorías lingüísticas contienen un valor, un significado, que por consenso social se reconoce como positivo o negativo. Por tanto, es la más evidente de las tres dimensiones. Expresa el aspecto más afectivo de la representación, por ser la reacción emocional acerca del objeto o del hecho. Es el elemento más primitivo y resistente de las representaciones y se halla siempre presente aunque los otros elementos no estén. Es decir, una persona o un grupo pueden tener una reacción emocional sin necesidad de tener mayor información sobre un hecho en particular.

La información, concierne a la organización de los conocimientos que tiene una persona o grupo sobre un objeto o situación social determinada. Se puede distinguir la cantidad y la calidad de información que se posee, en especial su carácter más o menos estereotipado o prejuiciado que revela la presencia de la actitud en la información. Esta dimensión conduce, necesariamente, a la riqueza de datos o explicaciones que sobre la realidad se forman las personas en sus relaciones cotidianas.

Las RSs constituyen la forma concreta en que se manifiestan las ideologías cuando éstas se encaran con un objeto social específico. Moscovici, que coincide en este particular con Althusser, considera que las RSs y las ideologías se encuentran en una relación de inclusión. Una ideología es, en esta perspectiva, el sistema constituido por un conjunto de RSs y la relación entre ambas pertenece por lo tanto al tipo de relación que une a las partes con el todo. Es preciso estudiar las representaciones sociales para esclarecer los fenómenos ideológicos (Ibáñez, 1988).

La percepción y las RSs aluden a la categorización de personas u objetos por lo que ambos conceptos se tienden a confundir. Sin embargo los estudios de percepción social se centran en los mecanismos de respuestas sociales y de procesamiento de la información mientras que los de RSs se centran en los modos de conocimiento y los procesos simbólicos en su relación con la visión de mundo y con la actuación social de los seres humanos que lleva a la formación de estereotipos.

Los estereotipos son categorías de atributos específicos a un grupo que se caracterizan por su rigidez. En este sentido las RSs son más dinámicas pues éstas se modifican constantemente en la interacción diaria de las personas. Los estereotipos son el primer paso en el origen de una representación; cuando se obtiene información de algo o de alguien se adscribe al grupo o situación a las cuales ese algo o alguien pertenecen. Los estereotipos cumplen una función de “economía psíquica” en el proceso de categorización social. Veamos un ejemplo:

Los negros, para mí como blanco, son distintos; se mueven más como muñecos que como hombres de carne y hueso...Ese espíritu era el que yo trataba de darle al público, el verdadero espíritu del negro: frivolidades y excentricismos. (Barnet, 2001: 113)

Si bien la teoría de la RS estará en el trasfondo teórico-metodológico de nuestra investigación, será el análisis textual el método fundamental a utilizar, toda vez que la metodología para descubrir las representaciones sociales se caracteriza, entre otras aspectos, por poseer un conjunto estructurado de orientaciones ideológicas contenidas en el texto escrito que pudiera determinarse a partir de:

- Análisis de cantidad de información (conteo de frases, descripción de los personajes...)

- Análisis de la procedencia de la información (determinación de las fuentes, implicación personal, arraigo social, creencias, refranes...)

Como quiera que los estereotipos y prejuicios grupales y su influencia en las informaciones que los sujetos manejan sobre un objeto determinado deben ser tenidos en cuenta al estudiar las representaciones sociales, valdría preguntarse: ¿cómo se ve la mujer negra en el Caribe hispánico?; ¿cómo las ven?; ¿cómo deben verse?; ¿cómo quieren verse?; ¿por qué desde los textos escritos se reproducen estereotipos negativos, marginadores, excluyentes?; ¿Qué debe hacerse y cómo para evitarlo? A partir del análisis de textos, es posible conocer acerca de la identidad socio-grupal y cultural, reveladora de informaciones, evaluaciones, emociones y actitudes. Igualmente se hace posible conocer el contenido de las representaciones sobre sí mismos conformadas por determinados grupos y las que tienen de ellos, los demás. Con ello reafirmamos la utilidad de la teoría de las RSs para este estudio.

Representación social de la mujer.

Tras constatar la actualidad de una teoría como la de las RSs, podemos afirmar su utilidad para analizar la representación de la mujer. El uso de la teoría de las RSs en el análisis de la representación de la mujer en la literatura ha contribuido a la difusión de los valores sociales dominantes transformándolos en un conocimiento de sentido común (Álvaro, 1995; Álvaro y Garrido, 2003: 176-177).

En primer lugar, es importante destacar que no son pocos los ejemplos en los que podemos resaltar una mayor identificación entre imagen y significado, elementos que configuran la construcción de una representación social. El cuerpo de la mujer es imagen y significado a la vez. Su cuerpo es icono y símbolo, pues a cada disección del cuerpo femenino le corresponde una idea y cada idea se corresponde con una figura y

rostro de mujer. Nada como el cuerpo de la mujer ha servido con tanto afán, para representar el orden moral y su trasgresión. La imagen de la mujer y su cuerpo hacen que ese orden moral pueda ser identificado con quien, desde nuestro nacimiento, forma parte con su presencia de nuestra vida cotidiana y, por tanto, de nuestro conocimiento más inmediato del mundo. En la representación social del cuerpo femenino encontramos un ejemplo paradigmático de la transformación de lo desconocido en algo familiar. El cuerpo de la mujer representa además el cuerpo social, pues en él se inscriben todos los temores que acechan a cada época histórica.

El proceso de familiarización con un orden social que se inscribe en el cuerpo de la mujer señalando sus amenazas, consigue mediante su representación naturalizar unos valores culturales como si de elementos de una biología femenina se trataran. De esta forma resulta fácil transformar algo abstracto, como los valores hegemónicos de una sociedad dominada por hombres, en algo tan concreto como la imagen corporal de la mujer (Álvaro y Fernández, 2006). En este proceso la representación de la mujer forma parte de la construcción histórica del orden social. El cuerpo de la mujer representa, por tanto, el campo donde objetivamos y categorizamos todo un acervo de creencias sobre las que se asentaba y se asienta el orden moral, así como los valores y conductas que acompañan a dicho orden. Todo poder se gestiona a través de un sistema ideológico que necesita de una imagen que le represente.

El cuerpo de la mujer y su representación han sido un instrumento icónico-simbólico del poder. Al mismo tiempo, la representación en el cuerpo de la mujer de los vicios y prescripciones del orden moral ha contribuido a naturalizar procesos que son de origen social y cultural. En la anatomía del cuerpo de la mujer están representados nuestros propios miedos a lo desconocido y para ello nos representamos el mal “surgiendo de sus entrañas”.

Las representaciones de la mujer vienen a recordarnos nuestra propia naturaleza imperfecta y las consecuencias que se derivan de nuestra imperfección. Por lo general se usa para recordarnos los efectos de la desviación, la perversión, los vicios y el alejamiento de la virtud. Esta observación puede ilustrarse con fragmentos de uno de los primeros poemas negristas escritos en Cuba por Francisco Muñoz del Monte en 1854:

...elástica culebra, hambrienta boa
la mulata a su víctima sujeta,
Y crujen sus elásticas caderas,
lo oprime, estrecha, estruja, enreda, aprieta,
y chupa y lame y muerde en su furor.
Y tocados de intenso magnetismo
cada ojo revela un hondo abismo
de apetito, de rabia y de pasión.⁶

Como se puede constatar los seres imaginarios o reales asociados con las representaciones de la mujer contribuyen a construir -no pocas veces- un orden moral, en el que ésta, representa en la mayoría de los casos, aquello que debe ser reprimido o estigmatizado. El poema de Nicolás Guillén titulado “*Madrigal*” y escrito en 1947 demuestra cómo la teoría de las RSs nos señala la intencionalidad de esta representación polimórfica de la mujer:

...Tu vientre sabe más que tu cabeza
y tanto como tus muslos.
Esa
es la fuerte gracia negra
de tu cuerpo desnudo.
Esa
es la fuerte gracia negra
de tu cuerpo desnudo.

⁶ Este poema de Francisco Muñoz del Monte (1809-1868) ha sido tomado de *La eterna danza: antología de poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*, publicado en Cuba en 2006, cuya selección y presentación estuvo a cargo de Víctor Fowler.

Signo de selva el tuyo,
con tus collares rojos,
tus brazaletes de oro curvo,
y ese caimán oscuro
nadando en el Zambeze de tus ojos⁷

Las ideas abstractas que dan significado a ideas como el bien y el mal, las diferencias entre lo pasional y lo irracional, se simplifican y se trastocan en una realidad material a través de su representación pictórica. A través de las representaciones sociales se nos hace familiar un orden social que de otra forma permanecería, en cierta forma, ajena a nuestra comprensión.

En resumen, el análisis de las representaciones del cuerpo de la mujer sirve como elemento que contribuye a aplicar una teoría psicosociológica. Sirve también para desvelar la utilización de la imagen de la mujer como símbolo en el que grabar las normas morales con las que se ha justificado un orden social, como si de un orden natural se tratara.

Consideraciones sobre sexo y género.

Para referirnos a la identidad femenina, nos apoyamos en los siguientes indicadores de Grinberg (1973)⁸:

- referencia al cuerpo o al espíritu de la mujer
- roles de género que atribuyen dentro de la obra al sujeto lírico o sujeto identitario
- subordinación o insubordinación femenina

⁷ Tomado de *Sóngoro Cosongo. Poemas mulatos*, de 1931.

⁸ Para este autor la identidad es la continuidad de un individuo que a su vez puede mantener un cierto nivel de integración que lo ayuda a diferenciarse de otros, y mantener la estabilidad a través de circunstancias diversas de transformaciones y cambios.

- construcción del “otro”
- representación de la maternidad.

Para entender esta configuración de la identidad femenina hay que tener en cuenta que todo el pensamiento occidental está fundamentado en dicotomías como: mujer/hombre; naturaleza/cultura; privado/público; reproducción/producción; intuición/razón; cuerpo/intelecto. Esta visión dicotómica de la realidad conlleva una jerarquización de las partes implicadas y la asociación de la mujer con los términos menos prestigiosos de esa realidad dual, es decir, con la naturaleza, con el ámbito privado, con la reproducción, con la intuición y con el cuerpo, en tanto que al varón se le asocia con la cultura, la esfera pública, el ámbito de la producción y con la razón.

Esta consideración dicotómica y jerárquica del mundo favorece, además, una concepción esencialista de los sexos, haciendo derivar la división sexual del trabajo “naturalmente” de las diferencias biológicas entre éstos. Esa partición sexual del trabajo se consagra con la implantación del sistema industrial y la profunda fisura introducida por el capitalismo entre el ámbito público y el privado. A partir de este momento se institucionaliza la dedicación del varón al mundo profesional, laboral y político y se confina a la mujer al mundo doméstico.

La identificación de la mujer con el ámbito privado, la reproducción y esta desvalorización del sexo femenino ha sido legitimada y justificada desde la antigüedad por todo tipo de saberes, desde el saber vulgar hasta el científico, pasando por el filosófico o religioso. Esta larga rutina de menosprecio de lo femenino ha creado un clima de opinión que se extiende hasta nuestros días, persistiendo todavía muchos mitos, prejuicios, ideas falsas e irracionales acerca de la personalidad femenina, que las teorías feministas vienen combatiendo desde hace mucho tiempo. Pero son muy difíciles de impugnar por formar parte del imaginario de la sociedad, del conjunto de

conocimientos de las personas y por ser creencias colectivas, compartidas por diversas clases o grupos sociales, motivos por los que difícilmente sucumben al razonamiento.

Muchos de estos prejuicios y mitos son tan antiguos como la propia filosofía o la capacidad humana de justificación y explicación del mundo y, aunque algunos de ellos están reemplazados a nivel científico, persisten sin embargo en el supuesto simbólico. Todos estos convencionalismos consideran a la mujer como un ser deficitario, carente y mutilado, e insisten en identificar el ser mujer con el ser madre.

Este panorama comienza a cambiar cuando en la década de los 70 la teoría sexo-género, junto con otras de carácter social, deslegitiman la concepción esencialista de la naturaleza femenina. Desde esta perspectiva, se afirma que las identidades femenina y masculina son una construcción social, que la subjetividad de las personas se configura por la internalización e introyección del prototipo establecido por la cultura para la masculinidad o la feminidad. Como dice Lerner (1990: 339),

El género es la definición cultural de la conducta definida como apropiada en una sociedad dada y en una época dada. Género es una serie de roles culturales. Es un disfraz, una máscara, una camisa de fuerza en la que hombres y mujeres bailan su desigual danza.

Esta desigual *danza* es posible porque -como afirma la propia Lerner- la sociedad en la que vivimos es una sociedad de carácter patriarcal, entendiendo por patriarcado (Lerner 1990: 340-341):

La institucionalización del dominio masculino sobre mujeres y niños/as en la familia y la extensión del dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general.... los hombres ostentan el poder en todas las instituciones importantes de la sociedad y [que] las mujeres son privadas de acceso a ese poder. No implica que las mujeres carezcan totalmente de poder ni que estén privadas de derechos, influencias y recursos.

Desde el sistema sexo-género se hace mucho hincapié en que nuestro conocimiento de la identidad masculina o femenina no se reduce exclusivamente a la consideración de una serie de atributos naturales, sino que en gran parte se sustenta en elaboraciones culturales y sociales. Esta insistencia en el carácter socio-cultural de la identidad y subjetividad femenina favorece la liberación de la mujer de su “eterno natural”, de su vínculo con la naturaleza, de su dedicación exclusiva a la reproducción, de su sacralización como madre, de la reducción de su personalidad a la función maternal.

Desde la perspectiva de género y desde la consideración de la personalidad como un constructo social es posible transgredir esas tipificaciones clásicas, y establecer una nueva conceptualización de la realidad, una nueva teoría que según Muraro (1994) permite ver lo que es: el carácter jerárquico y asimétrico de los sexos.

La definición de género (desde la teoría sexo/género) tiene pues un efecto liberador para las mujeres, al poner de manifiesto que el comportamiento femenino no obedece a imperativos biológicos y al desembarazar al sexo femenino del presupuesto ontológico y epistemológico según el cual en la mujer la anatomía es -utilizando una terminología tan decimonónica como marxista- “medio de producción”. Su destino se va construyendo conforme a dictados diversos de carácter socio-cultural fundamentalmente, si bien hasta ahora ese destino estaba predeterminado por la concepción que el patriarcado tenía de la feminidad. Es ya el momento, y en muchos lugares del mundo, para que las mujeres deconstruyan esa definición y construyan una nueva concepción de lo que significa ser mujer.

La teoría sexo-género, ha ayudado a deconstruir ciertos principios teórico-prácticos asumidos como principios a nivel ontológico y epistemológico, que encubrían el carácter de dimensión social que tiene la realidad. De hecho, la teoría sexo-género

como el máximo exponente del discurso feminista en el marco de la academia y en general todo el movimiento feminista (en sus más diversas manifestaciones) han impulsado, promovido y establecido un nuevo marco conceptual desde el cual las respuestas a “¿qué es ser mujer?” no se orientan desde un punto de vista únicamente esencialista o naturalista.

Mujer, madre y naturaleza han configurado la tríada de elementos que desde la modernidad clásica hasta hace pocas décadas, servían para definir lo que era y debía ser la identidad femenina.

El feminismo teórico-práctico rompedor de estereotipos y asumiendo como objetivo la liberación de la mujer, no dejó pasar la posibilidad de incluir como uno de sus objetivos básicos el repensar la “maternidad”. Esta deliberación sobre la maternidad desveló que la labor maternal no se limitaba al ejercicio de aquellas funciones que necesariamente ha de realizar la mujer como son la gestación, el parto y los primeros cuidados del/de la recién nacido/a, sino que aparecían asociados a esa función otros quehaceres como la socialización, la educación de la descendencia, los cuidados de las personas débiles, enfermas o ancianas, las tareas domésticas...etc. Este razonamiento ponía al manifiesto que dentro del fenómeno de la maternidad, se incluían diversos aspectos sociales que podían ser asumidos sin distinción por cualquiera de los dos sexos o incluso distribuidos de modo equitativo entre la madre y el padre.

Consideraciones sobre raza y etnia.

Tan ardua y antigua como la emancipación de estereotipos feminizantes ha resultado para la mujer la batalla relacionada con el color de su piel, ya que las relaciones interculturales a menudo están oscurecidas por esta otra visión excluyente del mundo: el racismo. Si asumimos la raza desde el eje de las identidades, podemos afirmar

como de la Torre (2001: 72), en términos de “conciencia de la mismidad”, que la cuestión racial tiene una dimensión epistemológica de base, que marca las manifestaciones concretas de los discursos sobre ella en la práctica. Lo cual conlleva, la mayoría de las veces, posiciones racistas negativas, con un contenido discriminatorio manifiesto.

Específicamente en cuanto a la negritud, la identidad se refiere en gran medida al fetiche del blanco como paradigma estético, al blanco como arquetipo del buen comportamiento, de la armonía plena con el cuerpo y consigo mismo. Dyer (2003) nos dice que la invisibilidad de la blancura, como posición racial en el discurso blanco hegemónico, es perfectamente coherente con su ubicuidad.

Según Taylor (2003: 56-58), una de las piedras angulares de la modernidad de Occidente a sido la evaluación jerárquica de los tipos humanos según líneas raciales; asimismo “el tipo más prominente de graduación racializada representa la condición de negro (*blackness*) como una condición que debe ser despreciada”.

El racismo, como ideología legitimadora de un estado de cosas y unas relaciones con supuestos raciales, ha estado presente a lo largo de nuestra experiencia moderna, y ha jugado, una vez más, con los dualismos constitutivos, en este caso la oposición blanco-negro. A partir de este criterio, podríamos visualizar que:

...ser negro, por lo tanto, es tomar conciencia del proceso ideológico que, a través de un discurso mítico acerca de sí, engendra una estructura de desconocimiento que lo aprisiona en una imagen alienada de sí mismo en la cual se reconoce. La negritud es el resultado de ese proceso. (...) Ser negro, por consiguiente, no es una condición dada *a priori*. (Taylor, 2003: 56-57)

El concepto de raza, remite de manera histórica -como el concepto de sexo- a las diferencias biológicas entre la especie humana, específicamente “la frecuencia diferencial con la que ocurren en diversas poblaciones ciertas características somáticas aparentes y transmitidas genéticamente”. (Bonfil Batalla, 1986: 13-53). Pero el

concepto de raza ha sido desechado del vocabulario científico, permaneciendo sí el de racismo. El uso del concepto de raza se originó en la Antropología Física de fines de siglo XIX, y surgió para estudiar las diferencias meramente biológicas. La raza, como concepto, ha sido preocupación de la Sociología cuando se estudian los problemas relativos a relaciones discriminatorias entre seres humanos, y es preocupación de la Antropología, cuando se estudian los problemas de significados prejuiciosos o discriminatorios en contextos culturales. Tampoco se debe desconocer el importante papel de la Psicología y la Psicología Social en el estudio de reacciones emocionales intensas en los individuos y en los grupos, revelándose la importancia del concepto de raza en investigaciones interdisciplinarias.

Dado lo anterior, es importante tomar en cuenta las palabras de Bonfil Batalla (1986:13-33) cuando dice que... “parece claro que el concepto de raza no puede usarse como sinónimo de grupo étnico, tanto por su propia ambigüedad, como por su filiación biológica, que lo hace poco pertinente para la explicación social de fenómenos sociales.”

El concepto de etnia figura insistentemente como parte de cualquier consideración del concepto de contacto o comunicación intercultural con el de raza, por lo tanto, también es conveniente definirlo apropiadamente. Es una palabra originalmente del griego *ethnos* que se refiere a la gente de una nación o tribu, y *ethnikos*, que originalmente significaba *pagano o no griego*, para finalmente referirse a *nacional* (de una nación). Denota seres humanos miembros de grupos raciales y lingüísticos específicos, pero es frecuentemente usado para denominar a las minorías, es decir, grupos culturales básicos. Por lo tanto, la etnicidad se refiere a una cualidad étnica o a la afiliación o pertenencia a un grupo étnico, lo que normalmente es caracterizado en términos de cultura. Por otro lado el concepto de etnia es preferentemente usado en

Europa continental, sobre todo por tradición heredada del uso del griego clásico en las lenguas europeas. No hay que olvidar que, por ejemplo, en Francia, la Antropología es denominada Etnología.

La mayoría de las sociedades modernas están constituidas por numerosos y diferentes grupos étnicos. En Gran Bretaña, irlandeses, indios, asiáticos, italianos, griegos, e inmigrantes de las Indias Occidentales, entre otros, constituyen comunidades étnicamente distintas dentro de la sociedad global. Estados Unidos y Canadá están considerablemente más diferenciados étnicamente que Gran Bretaña, habiendo incorporado comunidades inmigrantes provenientes de todos los rincones del mundo.

La etnicidad se refiere a las prácticas culturales y perspectivas que distinguen a una comunidad dada, y...“en la medida que los miembros de un grupo étnico interactúan entre sí, la etnicidad se convierte en el medio por el cual la cultura es transmitida⁹. “...También significa la identificación con, y sentirse parte de, un grupo étnico y exclusión de ciertos otros grupos debido a esta filiación.”¹⁰

Los miembros de las entidades étnicas se ven a sí mismas como culturalmente diferentes de otros agrupamientos en una sociedad y son percibidos por los demás de igual manera. Muchas características distintas pueden servir para distinguir unos grupos étnicos de otros, pero las más comunes son la lengua, la historia o la estirpe (real o imaginada), la religión y los estilos indumentarios o de adorno. Estas diferencias étnicas son totalmente aprendidas, una cuestión que parece evidente por sí misma hasta que se recuerda cuán a menudo algunos de esos grupos han sido considerados como “*nacidos para gobernar*” o, alternativamente, vistos como “*idiotas, perezosos congénitos*”, y así sucesivamente. (Giddens, 1993)

⁹ Véase: Héctor Betancourt y Steven Regeser López: *The Study of Culture, Ethnicity and Race* en *American Psychology*, “*American Psychologist*” de Junio de 1993: 631

¹⁰ Kottak, Conrad: *Antropología Cultural, Espejo para la Humanidad*. Cap. 4, en “*La construcción Cultural de la Raza*”, McGraw-Hill, 1997:51-65.

Las obras enmarcadas dentro del campo de la ficción se nutren de hechos reales, permiten la crítica social y proponen caminos a través de sus relatos y personajes. Todo lo cual explica la existencia de un diálogo compartido entre la sociedad y la literatura en el caso específico de la construcción social de la identidad nacional y su representación literaria. Diálogo, por un lado, entre las dos partes constituyentes, literatura y sociedad, y por otra parte, diálogo sobre el diálogo mismo, puesto que tanto la literatura como la sociedad participan en la reflexión sobre sí mismas.

A partir de todo lo expuesto anteriormente, puede concluirse que la obra y el mundo representado en ella, entran en el mundo de la realidad social y lo enriquecen. En este sentido, se puede concluir que la realidad social y la literatura han traspasado sus propias fronteras una y otra vez, recreándose una a la otra. El discurso oral o el texto escrito viven para ser oídos o leídos por una recepción o lectura individual, social y cultural, a través del tiempo. El oyente y el lector tienen que pensar, para su propio tiempo, volviendo atrás su discurso, atado a la permanencia del sonido o de la letra, pero móvil dentro del lenguaje que le permite volver sobre el tiempo. Su interpretación no opera únicamente con el discurso oral o con el texto escrito, sino que su aproximación a uno o a ambos está condicionada por otros discursos orales o por los textos escritos por diferentes autores, en distintas lenguas, sociedades y culturas y en diversas épocas.

Este proceso de múltiples direcciones justifica la continua relación entre autores y lectores, relación que se extiende hacia los llamados transductores, es decir, editor, traductor y/o crítico. Todo este conjunto de elementos implicados en el fenómeno literario ha quedado de manifiesto en los textos analizados, ya que hablamos de un grupo intelectual-artístico vinculado con la sociedad y la ideología del momento, con lo que se justifica su propio discurso literario.

Al tener un texto ante nosotros y entrar en contacto con él, se inicia un proceso palpitantemente vivo, diálogo que a través del silencio, afirma, niega, presupone y asiente; proceso en el que el papel del lector, estudioso o investigador es parte fundamental. En este sentido, la personal interpretación de este trabajo académico acerca del fenómeno literario, aquí estudiado, es una lectura más de las muchas que se pueden llevar a cabo.

Los escritores son al mismo tiempo lectores, y de igual manera son receptores de los proyectos de construcción social de las identidades nacionales, y actuantes dentro de ellos. Las escritoras aquí estudiadas demuestran, a través del discurso escrito, ser conscientes de su postura de autoridad socio-cultural dentro del entorno regional o nacional; y actuando en consecuencia expresaban opiniones, señalaban causas a ciertas problemáticas, proponían soluciones, exhortaban, condenaban y predecían, entre otras actitudes, manifestando conocer en muchos casos el particular mundo de lectores.

Lo más interesante de este discurso es que además de estudiar la “construcción” de lo negro, tiene por fuerza que mirar la construcción de lo blanco. Sí señores, esa “blancura” que siempre nos pareció “natural y formativa resulta que también es un invento, una manipulación social que oculta sus costuras, sobre todo en el Caribe.
(Santos-Febres, 2005: 119)

Sobre la recepción de la obra literaria.

La estética de la recepción supone una ruptura con la crítica tradicional desde el momento que introduce el papel del lector en sus postulados teóricos. Sin embargo esta figura del lector nunca se concreta, ni se incluye en su razonamiento de qué manera la audiencia está formada por expectativas que pueden ser diferentes y contradictorias. Se apela al público como si fuera una realidad evidente. Los procesos de lectura no se

realizan desde la neutralidad o la libertad sino que son procesos que *a priori* pueden ya determinar, o al menos condicionar, sus resultados.

La lectura es un proceso de interioridad (Gadamer, 1960: 212) y lo que resulta más sugerente es que la aproximación al texto siempre se realiza desde las circunstancias propias de la persona que lee, de manera que la “verdad” del texto está formada por la sucesión y la tensión de sus lecturas. Es decir, que la comprensión viene determinada por los “prejuicios” de la persona que intenta comprender (Borrás, 2002).

La interpretación es, pues, un diálogo (un concepto que Gadamer toma de Heidegger) entre las expectativas del significado contrapuestas a lo que el texto significa “de otra forma”. Siempre se parte, pues, de lo que ya se sabe, de un bagaje personal, o de lo que se supone para poder llegar a lo nuevo, a lo ajeno, a lo diferente. De manera que una mente preparada hermenéuticamente debe estar dispuesta a la novedad y a la conciencia de los propios “prejuicios”.

Por otro lado, el gran problema sigue siendo el de la polivalencia del texto literario y el vértigo que produce el abismo relativista. Otras formas de estudio intentarán abordar este debate a partir del reconocimiento de que la interpretación tiene unos límites, pero que estos son producto de los mismos procesos de producción y de consumo que genera la literatura en tanto que institución.

Stanley Fish (1994) por su parte, también relaciona el problema de la validez de la interpretación con la autoridad de la comunidad interpretativa. Así, el valor literario de una obra, su propio estatuto de literariedad, y la eficacia de una interpretación están estrechamente vinculados a la aprobación institucional.

En su experiencia individual, el lector se apropia -o se aparta- de la literatura del pasado; asimila -o renueva- la tradición; legitima la diferencia que “revela el sentido del mundo a través de los ojos del otro” (Jauss, 1989). De la misma manera, ficción y

realidad no son entidades que haya que distinguir adversamente ya que “en lugar de ser simplemente su contrario, la ficción nos comunica algo sobre la realidad.” (Iser, 1978). Es “lo extraño” (lo ajeno, primero, la ficción también) el principio de la revelación. No está de más tener en cuenta que esa extrañeza nos implica: uno siempre es el otro de otro.

Consideramos también las nociones de “lector implícito” de W. Iser o “lector modelo” de U. Eco. (1979). En ambos casos se intentan postular las condiciones necesarias para la interpretación del texto. Todo escritor, según su voluntad artística, activará el componente de constitución de modelo de mundo convenientemente para obtener un modelo de mundo: verdadero, ficcional verosímil y ficcional no verosímil. La categoría modelo de mundo, con sus diversos tipos, constituye un fundamento de la ficcionalidad característica del texto literario que ha recibido históricamente una atención especial en la explicación de lo literario (Aristóteles: 1451^a 36-1451 b 32; Baumgarten, 1735: 57-63; García Berrío, 1977-1980, I: 163 y ss.; 1988: 88-90, 134 y ss.) y que ha servido principalmente para elucidar la construcción textual narrativa (Albaladejo, 1986a: 58-65; García Berrío, 1989: 327-356; Gray, 1975; Hamburger, 1973: 55-194; Martínez Bonati, 1981; Pavel: 1988; Pozuelo Yvancos, 1988a: 91-101; Ricoeur, 1983-1984- 1985, I: 84, 85-136, II: 17-27; Rieser, 1982; Segre, 1985: 261-262).

La ficcionalidad se produce como resultado de la representación de una estructura de conjunto referencial, establecida a partir de un modelo de mundo adoptado por el autor en un proceso de producción textual en el que actúa con voluntad de crear un texto ficcional. Han sido precisamente los estudios sobre la ficcionalidad los que en mayor medida han contribuido a la consolidación de la semántica extensional literaria en los últimos años, poniendo la atención teórico-analítica en el espacio del

hecho literario ocupado por el referente, por las relaciones entre éste y el texto y por el propio texto, puesto que la ficcionalidad es una cualidad referencial y textual.

A la organización de mundos del texto narrativo están vinculadas por un lado, la articulación textual del narrador (Baquero Goyanes, 1972: 157-188; 1975: 121 y ss.; Bourneuf, Ouellet, 1975: 89 y ss; Friedman, 1955; Genette, 1972: 225 y ss.; Tacca, 1978: 34 y ss.) y del elemento focalizador (Albaladejo, 1986a: 142 y ss., 273 y ss Bal, 1977; Genette, 1972: 206 y ss.; Pozuelo Yvancos, 1988b: 119-139) y, por otro lado, la de la presencia del receptor en el texto (Bourneuf, Ouellet, 1975: 89 y ss.; Genette, 1972: 265-267; Pozuelo Yvancos, 1988b: 83-117; Prince, 1973; 1982: 16 y ss.; Villanueva, 1984) En este sentido se afirma que el acto de la lectura vehiculiza la relación texto narrativo-lector, hacia la recepción.

Observaciones sobre personaje literario.

Crear un personaje supone no sólo verlo como parte de un universo narrativo, también es necesario verlo como parte de una realidad sociohistórica, con una significación trascendente que hace posible una “estructura dialógica”, que rehúsa la artificialidad de la vida para provocar el encuentro del hombre consigo. Explica Kristeva (1981) que “el sujeto de la narración, por el acto mismo de la narración se dirige a otro, y es respecto a ese otro, que la narración se estructura y por ello se establece como un diálogo entre el sujeto de la narración y el destinatario”. Entonces el personaje se convierte en objeto de este diálogo, en portador de una visión de mundo. Es la representación que transfigura al hombre y su realidad para otorgarle otro significado. Dicho en palabras de Rafael Alfonzo (1994), es como una especie de “sonda” lanzada hacia la profundidad del hombre que expresa su problemática social y existencial. Por eso el personaje es un lugar donde el hombre late como un fuego

perpetuo, disfrazado, repartido y gritando en su mudez los trastornos de su vida, para transgredir y darle otro sentido.

Bourneuf y Ouellet (1989) señalan al “personaje en el marco de una red de relaciones que forma parte de una constelación y es a través de ésta que vive en todas sus dimensiones”. Esta red de relaciones expresa la estrecha vinculación que existe entre la construcción de personaje y la noción de realidad. Por ello el personaje es agente de la acción, portavoz de su creador o ser humano de ficción, con una manera de comportarse, sentir y percibir a los otros y al mundo.

Carmen Bustillos (1995), quien desarrolla un planteamiento en esta misma línea, plantea tres posibles aproximaciones. Una de ellas es concebirlo como *representamen* del hombre-persona-ente individual y colectivo en su tránsito por la historia. Esta primera consideración va en sintonía con la concepción de personaje como portavoz, como realidad viva que manifiesta la visión de mundo. El segundo aspecto va orientado hacia las actitudes vitales arquetípicas o proyección de fenómenos psicológicos; éste segundo planteamiento nos acerca a la noción de la conciencia, la visión y expresión del alma; entender al personaje como un elemento teñido de angustia, de impotencia, que explora la realidad escatológica del hombre, sus miserias y sus posibles representaciones para darle un significado en el contexto de la narración. Y el tercer aspecto lo señala como elemento del discurso.

Los planteamiento referidos de Bourneuf y Ouellet (1989) y Bustillos (1995) permiten dar inicio a una reflexión sobre noción de personaje literario, orientada hacia una expresión fenomenológica del hombre y su realidad, como una representación trascendente de la realidad que yace en el texto narrativo, una evidencia del universo ideológico verbal que plantea el sistema dialógico que se establece entre el autor y su receptor, cuya condición se caracteriza en la dimensión plurivocal. Esta definición

permitirá aproximarse al planteamiento de Tosca Hernández (1989) sobre representaciones. Explica que el entorno, la realidad, el contexto social del hombre, se construye a partir de una interacción y ésta se asienta en la existencia y producción de consensos sociales intersubjetivos que se materializan en representaciones y acciones colectivas. Lorite Mena (citada por Hernández, 1989) explica al respecto que el hombre no pertenece a un mundo de cosas, sino que existe en una noción de realidad, en una realidad reflejada que se manifiesta por medio de símbolos que canalizan su interpretación consciente.

Si se considera esta noción de realidad, de persona, y se relaciona con el personaje como construcción, a partir de las consideraciones de Bustillos (1997) hay que convenir que el personaje es como una transposición estética de la idea de persona, es una transfiguración del hombre. Se configura un individuo en el marco de un universo ficticio, una idea de hombre que se convierte en imagen de hombre, el cual ofrece un funcionamiento específico de acuerdo con su interrelación en la abstracción ficcional. Es así como operan las claves de la construcción de personaje como representación socio-cultural. En esta expresión el personaje se convierte en el propio creador de su espacio simbólico. Hay que considerar que va integrando elementos y códigos por reafirmaciones mutuas pero también por imposiciones externas. Las representaciones y las tácticas interpretativas van creando un espacio de significación que presenta una coherencia en el universo ideológico verbal con el fin de construir el sistema dialógico.

Explica Kristeva (1981) que este sistema debe encarnarse en otra esfera de existencia, volverse discurso, enunciado. Y afirma que el dialogismo bajtiano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad, para establecer la noción

de persona-sujeto de la escritura, es decir la ambivalencia de la escritura. Con este término se describe la inserción de la historia en el texto y del texto en la historia.

En este orden de ideas la noción de personaje supone un margen de representatividad que se legitima en el texto literario. El personaje literario pertenece al ámbito de las representaciones. Asume su identidad como una constelación de signos protegidos por sus valores simbólicos. Estos constituyen una relación con el mundo social basada en la hipótesis que afirma, que a pesar de todas las variaciones individuales, nuestros semejantes experimentan los mismos objetos de una manera sustancialmente similar.

El patio de la casita de tablas había sido el reino de Ma Rose, su abuela. Ma Rose hablaba con los animales y con las plantas. Recorría el patio al amanecer arrastrando sus chancletas gastadas por el suelo de tierra apisonada que ella barría todas las tardes. Llevaba el pañuelo de siempre anudado a la cabeza y el delantal lleno de arroz crudo y granos de maíz. Las gallinas, los patos se acercaban a ella. Dejaba caer los granos como una bendición. Ma Rose no tenía corral, pero los animales no se iban (...) Ma Rose tomaba a su nieta por los hombros y la miraba fijamente. Tomaba una, dos, tres, bocanadas de aire muy profundas y las exhalaba por la boca. Enseguida las pupilas se le dilataban. La niña la imitaba. Entonces era el momento de trasmitirle sus visiones... (Martiatu, 2010: 28)

A partir de estas consideraciones teóricas, se formulará una eidética del personaje literario, cuya principal concepción se expresa en una descripción fenomenológica de la realidad, una representación trascendente del hombre que yace en el texto narrativo, con una determinada visión de mundo referido a sus posibilidades. El escritor construye en el personaje sus posibilidades en base a un contexto socio-cultural determinado (*epojé* fenomenológica). El personaje literario, como concepto eidético es “el residuo fenomenológico”, porque expone la intencionalidad socio-histórica de su

creador como una expresión del “término medio”, que es una representación promedial del hombre, de acuerdo con los existencialistas heideggerianos.

El personaje literario es un rasgo de representación socio-cultural que fija conceptualmente el “ser del hombre” y en esta concepción construye su “poder ser”. El poder ser del personaje constituye un despliegue accional que realiza de acuerdo con sus necesidades emocionales, sociales, políticas e históricas. Lo que significa que este “poder ser” genera un sujeto escéptico, pesimista, optimista, impulsivo, con las interpretaciones claras sobre su circunstancia, cuestionándola o asumiéndola. El autor se encargará de diseñar posturas fundamentales para generar en su construcción de personaje una respuesta ante su tiempo.

El “poder ser” genera el “modo de ser” a través de un complejo de posibilidades. La composición accional del relato literario se expresa en un complejo de posibilidades, de acuerdo con la función social o histórica o composición emocional que plantee su creador. Toda construcción de personaje supone un conjunto de significaciones que hablan a través de estas posibilidades, que a su vez van generando contenido en el “modo de ser” del personaje.

El personaje literario está siempre en una situación afectiva que abre su “estado de *yecto*”, “su estar lanzado”. Su disposicionalidad es el modo originario de encontrarse y de sentirse en el mundo, es un espectador interesado de las cosas y de los significados, el proyecto dentro del cual el mundo se le aparece. La disposicionalidad, la “valencia emotiva” lo arroja a la posibilidad, abre su “estado de *yecto*” y define la carga emotiva que asume ante su circunstancia. La valencia emotiva expone los sentimientos del personaje como un significado y como parte del contenido que devela el sentido de la narración. La valencia emotiva se activa en la construcción de personaje para exponer el “modo de ser”, que de acuerdo con los planteamientos heideggerianos puede ser

auténtico o inauténtico, porque puede ir a la posibilidad de acuerdo a lo comúnmente aceptado o comprendido, pero también puede optar por conquistarse, apropiarse y aprovecharse sobre la base de la posibilidad más suya. Trascender de la estructura del “se”, significa ir más allá, actuar por convicción y verificación de los hechos, apropiarse de la circunstancia, de la posibilidad a partir de “su experiencia”.

La autenticidad del personaje como concepto filosófico significa lanzar el proyecto del “ser” hacia la posibilidad más propia, más pura. El creador busca en la construcción de su personaje la autenticidad como el fin último de la indagación. Es esta la dimensión del hombre que el autor desea alcanzar.

El discurso literario es producto de este tipo de reflexiones vivenciales sobre el hombre en el mundo y aparece como un intento de conciliar diacrónicamente las entidades semánticas que sincrónicamente no se pueden sobreponer. En ese sentido, símbolos y arquetipos se dinamizan articulando un relato. El hilo de este relato adopta así el carácter de un significante simbólico donde se despliega y amplifica el sentido de la realidad cultural. Y se articula en él una visión de mundo, susceptible a la lectura hermenéutica, orientada hacia una postura fenomenológica, porque en ella se operan las reducciones progresivas para crear el “residuo fenomenológico” que se proyecta en la representación del personaje literario, el cual se “constituye en el principal portador de la visión de mundo de la época que recrean los mundos representados” (Bustillos 1997).

El personaje literario una vez que ha pasado por todo este proceso de formación y creación se convierte en un elemento residual de carácter fenomenológico que manifiesta la reflexión de su creador con respecto a la realidad y por eso se convierte en una descripción de naturaleza eidética.

El personaje literario aparece de esta forma como un sujeto múltiple proyectado en el texto. Según Durand (1981), la expresión de las representaciones del hombre

desde la figura del Hermes manifiesta una posibilidad de tener la experiencia del pensamiento simbólico como objeto de percepción interna, como revelación de algo que se manifiesta y se evidencia en su facticidad inmediata.

Se puede decir, que la literatura es expresión de la conciencia, donde se actualiza la naturaleza humana y tal como afirma González León (1998), a propósito de la presentación de su libro *Todos los Cuentos más uno*, “la literatura es por encima de todo, un enorme proceso del espíritu, un gran deleite del alma...” La literatura se convierte así en una expresión que posibilita la comprensión de la realidad, de la vida espiritual de los hombres y de la historia, porque sólo en su lenguaje se encuentra la expresión completa, exhaustiva y objetivamente comprensible de la interioridad humana.

Generalidades sobre la teoría cultural postcolonial caribeña.

El período postmoderno critica la pretensión universalista de la cultura europea, y cuestiona el valor de la ciencia y de la racionalidad occidental. La postmodernidad se considera como el fin de la Ilustración, la cual tenía como proyecto la difusión de la cultura europea por el mundo. Los movimientos dentro de la teoría cultural como el multiculturalismo, el feminismo o el postcolonialismo reflexionan sobre los elementos eurocéntricos de la producción del conocimiento, traducéndose en elementos etnocéntricos, colonialistas o sexistas dentro de las ciencias sociales o humanas. De ese modo, la cultura juega un papel preponderante en el análisis y difusión del conocimiento político, es decir, del conocimiento que favoreció la misión civilizadora de la Europa colonial hasta nuestros días.

La nueva área de los estudios postcoloniales aún sigue provocando polémica y confusión sobre el objeto de estudio y su metodología debido a su interdisciplinaridad.

Los estudios postcoloniales surgieron en el mundo anglosajón, en Inglaterra y en los Estados Unidos de América, dentro de lo que se puede considerar su intersección con la crítica literaria y el advenimiento de los estudios literarios ingleses.

Algunos autores consideran a Edward Said y su libro *Orientalismo* publicado en 1978, pionero de los estudios postcoloniales. Said analiza el discurso colonial creando una nueva área académica, dentro del campo de la teoría cultural y literaria.

Evidentemente Said no fue pionero solo por hacer del colonialismo objeto de estudio, lo ha sido por ser el primero en teorizar sobre el tema. Presenta la relación entre el lenguaje, las formas de saber que fueron desarrolladas por la historia del colonialismo y la historia del imperialismo (Young, 1990). Said denuncia asimismo el discurso de las instituciones que oficializaron las ideologías que sostenían el colonialismo (como la producción del conocimiento científico en la universidad, cristalizado en conceptos y textos literarios), totalmente adversas a la dignidad y verdad de los pueblos colonizados.

Lo que hoy se conoce como “teoría postcolonial” se consolidó formalmente como área de investigación y teorización dentro del mundo anglófono, principalmente en la zona geográfica que constituyó el último gran imperio occidental, el imperio británico.

El estudio de las literaturas y culturas de la *Commonwealth* fue estructurando un campo teórico que comenzó de modo disperso, tanto en la geografía internacional como en los conceptos teóricos básicos. Si bien podría decirse que el estudio del postcolonialismo es tan antiguo como el hecho mismo que lo provoca, y se ha teorizado por lo tanto desde hace varios siglos y en ámbitos culturales y nacionales diferentes, el vertiginoso desarrollo de la teoría cultural y literaria de la segunda mitad de este siglo incluye la teoría postcolonial a partir de los años sesenta, década en que se produce el desmembramiento final del imperio británico, con la independencia de las colonias

caribeñas y africanas. A partir de este momento, y teniendo en cuenta precursores importantes como Frantz Fanon y los autores de la *Négritude* parisinos de principios de siglo, la teoría postcolonial se irá desarrollando, nutriéndose de teorías de base e incorporando principios tales como el de hegemonía (Gramsci), la dialogía (Bajtín) y, más tarde, los principios teóricos postestructuralistas, la deconstrucción y la perspectiva histórico-filosófica de Foucault.

El complejo fenómeno que es la literatura caribeña, con rasgos y discursos nacientes desde lo más íntimo de su diversa realidad sociocultural, se muestra, como un poliedro de voces de directrices divergentes a las del macrofenómeno literario generado en el resto de la América Latina. La multitud de vértices culturales que caracterizan esta fragmentada área geográfica, su identidad fraccionaria y, a pesar de ello, su autosemejanza, ha hecho pensar en la idea de fractal como modelo para entender la gorgónea faz del Caribe y su cultura, “donde cada uno de sus componentes expresa su totalidad.” Según Lavou Zoungbo, (2005) la visibilidad del Caribe y las Antillas resulta dispar, argumentándolo a partir de lo que él denomina *desdicha genealógica*. Término cuya finalidad, entre otras, es contribuir a fortalecer la lectura de las marcas distintivas del Caribe antillano.

Unen al Caribe con Latinoamérica nexos seculares, vasos comunicantes sumergidos en el pasado indígena y colonial: el oprobio de la esclavitud, semejantes modelos económicos y políticos, sus luchas de liberación nacional. Esta cuestión ha generado un interés creciente en el ámbito de los estudios socioculturales latinoamericanos. Se observan ya aportes investigadores que van discerniendo, a pesar de la herencia colonial o eurocéntrica, la verdadera definición y valorización de la cultura del Caribe y sus nexos, con las del resto de Hispanoamérica. Así, la investigadora chilena Ana Pizarro, desde una perspectiva integradora, nos aclara:

El Caribe tiene su unidad (plural) en sí mismo y en esa medida cabe también considerarlo adscrito como tal al desarrollo histórico de la cultura de América Latina. Y es importante en ese sentido percibir en ambos los rasgos de un desarrollo que con diferentes actores ha pasado por las mismas etapas enfrentando los mismos colonizadores, reformulando en términos similares su proceso cultural. (Pizarro, 1990:11)

La indagación y meditación en la estructura y funcionamiento de las culturas del Caribe demuestra sus vínculos, con Latinoamérica. Por ello, al comprender el micromundo caribeño estaremos abriéndonos a un entendimiento más coherente de la compleja realidad americana, en particular de sus letras. Identidad, en el contexto de esta tesis, entendida como:

...un conjunto de significaciones y representaciones relativamente estables a través del tiempo, que permite a los miembros de un grupo social que comparte una historia y un territorio común, así como otros elementos culturales, reconocerse como relacionados los unos con los otros biográficamente. (Montero 1991: 76-77)

Identidad cultural concebida en Latinoamérica y el Caribe como forma de praxis política que se hace aparente por la afirmación y reivindicación de una cierta substancialidad primordial que, afincada en la memoria y en la práctica de la vida social y en el caso de las culturas subalternas, opera como un dispositivo ideológico de resistencia.

El tema ontológico es el horizonte compartido por las letras caribeñas, por ello gran parte del discurso literario producido en el Caribe ha tenido una función ancilar. El espacio letrado se ha convertido en tribuna desde la cual se han realizado los más patrióticos reclamos de unidad, justicia y libertad. Esta literatura es heredera y exponente en sí, de los más excelsos ideales antirracistas, de integración y de reafirmación del ser.

Del mismo modo que las letras de la región representan documentos donde constatar la tradición de lucha y resistencia del hombre caribeño, asimismo constituyen archivo histórico de la ritualidad, la mitología, las leyendas y costumbres, expresiones del acervo cultural de los pueblos que componen esta magna cultura. En este sentido, el discurso literario no sólo transparenta la identidad cultural de Latinoamérica y sus islas, sino también es en sí mismo marca identitaria de la región.

Una manifestación de identidad cultural insoslayable por su indudable repercusión de carácter identitario, es la medicina natural o también llamada medicina tradicional. El folklore médico popular, producto híbrido como la propia cultura que le da la vida, se expresa en prácticas ancestrales como la medicina verde o la sabiduría transmitida oralmente de generación en generación. Todo este patrimonio histórico-cultural encuentra eco en la literatura producida en esta región.

La cultura caribeña es plurilingüe y multiétnica, intensamente híbrida, sincrética y transculturada, matizada con desiguales grados de desarrollo social-económico y político. Esta mixtura de ingredientes promueve controversias entre académicos y críticos pues por una parte, este discurso literario se percibe como literaturas inconexas escritas en francés, inglés, español, lenguas criollas y, por otra, como expresión literaria de una unidad sociohistórica y cultural de diversos y entrelazados factores. Este último criterio, de carácter conciliatorio, tiende a prevalecer en los debates actuales, porque se sustenta en el reconocimiento a la especificidad cultural distintiva de unos países y de otros, así como la atención a la subyacente unidad sociohistórica y cultural de la región, que en el caso específico del texto literario se enlaza en la tríada conceptual de religión, lenguaje e historia.

Sobre la unidad del corpus literario caribeño, Andrés Bansart esboza lo siguiente:

Los escritores caribeños componen sus textos en español, holandés, inglés y francés, en creóle o papiamentu. Las lenguas son diferentes pero el lenguaje es el mismo. Todos se alimentan de la fuente de la oralidad. [...] Se expresan en diferentes idiomas pero cuentan la misma Historia nunca contada. (Bansart, 1999:15-18)

Tal como señala Bansart, esta literatura encuentra en la oralidad la primigenia expresión de literariedad de las sociedades ágrafas de la región. Gracias a la tradición oral, han pervivido en la memoria cultural caribeña un conglomerado de lenguas autóctonas, criollas: las lenguas maternas de estos pueblos por medio de los cuales nos ha llegado ese mundo otro rico en acertijos, mitos, leyendas y costumbres del peregrino bracero haitiano, o del guajiro cubano, por sólo citar dos ejemplos.

Estas expresiones de la cosmovisión de los pueblos latinoamericanos y caribeños, que portan con ellos a cualquier latitud donde emigren, han sido en definitiva el sustento de la literatura escrita de la cuenca, enriqueciéndola y legitimándola.

Las letras caribeñas se consolidan en el lenguaje común, así como en el compartir una historia marcada por la expoliación, el desarraigo, el exilio, la búsqueda de sí. Es por ello que la literatura latinoamericana, a la cual por filiación histórica-cultural la literatura caribeña pertenece, encuentra unidad temática en la búsqueda a la respuesta a la pregunta ontológica que ya en sus tiempos Bolívar se formulara precisamente en tierras bañadas por el Caribe. Ese pequeño género humano al que aludía, se ha empeñado en forjar su identidad literaria justamente como resultado de su identidad histórica y cultural.

Dentro de los estudios literarios centrados en el tratamiento de la identidad del sujeto caribeño, tienen relieve aquellos dedicados al hombre negro. Gran número de investigadores concuerdan en señalar como hitos trascendentales en la historia literaria los movimientos de la negritud, el negrismo y el *back to Africa*. Aunque es el

afrocaribeño su eje temático, estos movimientos estético-literarios se diferencian en ciertos matices. El negrismo, como bien apuntan Luis Álvarez y Margarita Mateo: “constituyó un mayor acercamiento al hecho artístico, aspiró a un tratamiento literario del tema” (2005: 38-89)

En la estética negrista, por ejemplo, se aprecia gran expresividad musical estimulada por la influencia de ritmos locales (la rumba sobre todo); los poetas hispanohablantes Zacarías Tallet, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas y Luis Palés Matos son auténticos representantes de este movimiento. La práctica aleatoria de música-poesía- prosa, como marca identitaria es mantenida por muchos escritores simultáneos y posteriores al movimiento negrista. En la poética de artistas como León Gontran Damas (Pigments) y Roger Mais (The Hills Were Joyful Together y Brother Man), por ejemplo, se abren paso sonoridades como el jazz. Miguel James favorece al *reggae* (Reggae para Marilyn), y la poetisa Una Marson, por su parte, evoca cadencias del *blues* en *Tropic Reveries* y en otras colecciones de poesía.

En el Caribe anglófono la máxima *back to Africa*, esgrimida por el intelectual jamaicano Marcus Garvey sintetiza una corriente de reivindicación africanista aglutinadora de una serie de creadores identificados con el mensaje humanista, descolonizador y de emancipación de la esclavitud mental, promulgada por este movimiento. Los aires nacionalistas que desata el reencuentro con lo popular, propiciaron la semilla para que floreciera la estética de destacados poetas, Claude Mc Key y Stephen Nathaniel Cobham, son dos de los más representativos.

La negritud, por su parte, significó un movimiento intelectual internacional asumido como esencia del ser negro, como estilo estético y en el Caribe, al decir de René Depestre, expresa también una forma de cimarronaje del intelectual caribeño. Específicamente en el campo literario, de manera especial en la poesía, dejó profundas

huellas: Leon Damas (*Pigments*), Aimé Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal*), Frantz Fanon (*Peau noire masques blancs*) cuentan entre sus fundadores y más ilustres representantes. En las actuales circunstancias histórico-sociales, investigadores de la expresión literaria del área traen a debate crítico la continuidad y representatividad de dicho concepto en las letras caribeñas.

En nuestros días se esgrimen nociones tales como la identificación, criterio desde el cual, venciendo las barreras nacionales y raciales, se ha resignificado la noción de negritud. Las muy pertinentes palabras de la destacada académica y escritora Maryse Condé, resumen el sentir reinante acerca de la negritud y la forma en que la identidad es percibida en los tiempos presentes:

Elle nous a aidés à apprécier notre noirceur. Dans le passé être noir, c'était une malédiction. Après la Négritude notre noirceur est devenue quelque chose que nous pouvions supporter et accepter. Même nous pouvons en être fiers. Possédant une identité propre selon nos différents pays d'origine, cela nous a aidés à confronter le monde qui nous entoure. Sans la Négritude, nous serions peut-être toujours honteux de ce que nous sommes. Il n'y a cependant aucune une raison d'être fier d'appartenir à telle ou telle race. Je remets en question le fait que la Négritude perpétue la notion, que tous les noirs sont pareils. C'est une attitude totalement raciste héritée en fait des blancs qui croient que tous les nègres se ressemblent et que tous les nègres sont égaux. C'est faux. Chaque société noire est différente des autres. Les partisans de la Négritude ont fait une grave erreur et ont causé beaucoup de torts aux Antillais aussi bien qu'aux Américains noirs. Nous avons été amenés à croire que l'Afrique était la source. C'est la source mais nous avons cru que nous trouverions une patrie alors que ce n'est pas une patrie. Sans la négritude nous n'aurions pas subi un tel degré de désillusion. La question de «ressemblance», de «similitude» est une fausse question même aux Antilles. La Guadeloupe est très différente de la Martinique. Nous sommes soeurs mai chaque île a sa propre identité et nous ne pouvons pas divorcer notre présent du leur. Diversité au sein de

l'unité, telle est la définition de nos objectifs communs en vue d'une autonomie nationale et d'une coopération au sein des Caraïbes prises dans leur ensemble.¹¹

Condé insiste en la permanencia de las nociones de unidad y diversidad en la realidad cultural del Caribe. Por ello, la literatura caribeña, reflejo de esa cultura, modelo de “espacio identitario diferente, en movimiento, en instancias de negociación, de aceptación, rechazo y transformación entre dos y a veces más culturas” (Vercesi, 2008) no se debe encasillar en patrones metodológicos de investigación tradicionales, mucho menos desde una mirada eurocéntrica restringida. Se hace necesaria una revaloración justipreciadora de este discurso desde un punto de vista teórico-metodológico que trascienda los límites de la crítica tradicional y resulte eficaz para interpretar sus complejidades.

Se propone entonces que los estudios de identidad, *leitmotiv* de las letras caribeñas y uno de los principios vitales de unidad, sean enfocados con criterios abarcadores de la experiencia y sentir de todos sus grupos componentes (lingüísticos, raciales y étnicos). La presencia del afrocaribeño, aunque de gran peso en la cultura del área, no es el único a tener en cuenta. Se deben escuchar otras voces que componen esta polifonía (criollos blancos, asiáticos, etc.), cuyas aportaciones culturales han enriquecido el complejo entramado de la heterogénea cultura antillana.

Una de las vertientes que los estudios literarios han asumido, se asienta en la obra de exponentes del mosaico literario caribeño como el trinitario Samuel Selvon, cuya novela *Brigther Sun*, es una muestra trascendente dentro de la expresión angloantillana, de la integración progresiva a la sociedad criolla caribeña del componente hindú. Sobre esta obra, otro grande, George Lamming ha expresado: “No

¹¹ Tomado de *Señas de identidad en la literatura caribeña de expresión francesa*. “*Revista de Filología Románica*” [seriada en línea] 1994 – 95; (11 12): 171-185. Disponible en: URL:<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=100849.pdf>. Consultado Enero 15, 2008

es posible imaginar en la actualidad una identidad cultural caribeña sin la presencia seminal y la ilustrativa influencia del indio Tigre y de sus descendientes.” (Di Donato, 1999). V. S. Naipaul es uno de los grandes continuadores de esta línea temática, que alcanza su máximo esplendor expresivo en su emblemática obra *A House for Mr. Biswas* (1961). Tanto Selvon como Naipaul han escrito sus obras fundamentalmente fuera de sus tierras natales; esta característica es compartida asimismo por numerosos creadores del entorno caribeño, que movidos por circunstancias diversas han emigrado hacia otros países. De esta manera se abre otro capítulo dentro del paradójico tomo de los estudios de la literatura caribeña: el exilio.

Señala Claudio Guillén, que el exilio en la modernidad significa “maduración y regreso, novedad y repetición”, (1998:15-73) y aunque no es tema nuevo ni privativo de las letras caribeñas, esta definición metafórica bien puede figurar en el corpus literario escrito fuera de las playas caribeñas. El exilio, constante regional, provoca en los creadores nostalgia y desarraigo; pero no renuncia. La lejanía física de la cultura materna impulsa al autor caribeño a examinarse en su propia esencia y buscar su autodefinición a partir del reconocimiento de su diferencia. El *mal du pays* que lleva el emigrado consigo, en el caso de la diáspora caribeña, se revierte en una abundante producción literaria intensamente referencial, en diálogo permanente con su pasado ancestral y su experiencia presente.

La creciente literalización del exilio ha impulsado, además, el estudio crítico de categorías asociadas a él, tales como las migraciones, el viaje y la literatura de infancia. Numerosos investigadores de este corpus satisfacen sus inquietudes teóricas en la obra canónica de escritores tales como: Saint-John Perse, Alejo Carpentier, García Márquez, Jean Rhys, Maryse Condé, Dulce María Loynaz, Wilson Harris, George Lamming,

Edgar Mittelholzer, Kamau Brathwaite, Jan Carew, Derek Walcott, por mencionar algunos eminentes escritores.

En el campo de la crítica cultural y literaria, la teoría post-colonial, que analiza el presente mundo post y neo-colonial, ha reivindicado las voces de segmentos de la sociedad silenciados por los discursos coloniales hegemónicos. Un significativo ejemplo de reinterpretación de una figura de la cultura europea en nuestras tierras es Calibán, personaje extraído de la gran comedia de Shakespeare, *La tempestad*, y que en el contexto latinoamericano, revisitado como dirá Retamar, cobra un valor simbólico de hibridez cultural, de rebeldía de la mujer y hombre caribeños. El caso específico de la isla de Puerto Rico, resalta por su obstinado empeño calibanesco de salvaguarda de su lengua nacional. Dentro del discurso literario de corte identitario de esta isla sobresale, en los últimos tiempos, el producido por Luis López Nieves. En especial, a partir de su controvertida creación *Seva*, este autor desencadena toda una reacción académica y popular. *Seva* se ha convertido en un texto en expansión que ha conmovido la sensibilidad antimperialista, patriótica e idealista de su pueblo.

Asociado a la teoría postcolonial se construye el discurso de género. Las letras femeninas caribeñas abarcan un nutrido grupo de escritoras que desde su condición de sujeto subalterno y periférico han reclamado su derecho, a través de una desafiante revisión del canon literario patriarcal, a un lugar dentro del espacio letrado de la región. “El resultado es un nuevo canon en la literatura: una imagen de la realidad captada con ojos de mujer y plasmada con discurso hémbrico”. (Martínez, 2009) Sin embargo, la ginocrítica indica como insuficientes los estudios acerca de la presencia femenina en las letras del área, apelan entonces a un replanteo de las historias literarias, conminándolas a proponer una visión holística e integradora de la identidad, razonada desde “la diferencia y complementariedad de las partes”. (Montero, 2007)

Inseparables de la percepción de identidad literaria caribeña se encuentran conceptos tales como la insularidad, lo real maravilloso, barroco y neobarroco; nociones desde las cuales se legitima el *modus scribendi* de la poética caribeña. La insularidad, que por supuesto rebasa los límites conceptuales de la geografía, se revela en las letras antillanas como un elemento ontológico de gran relevancia. Ella se manifiesta como un modo peculiar de enfrentar la existencia y el cosmos.

Estos presupuestos oscilan entre la perspectiva conceptual de insularidad como incomunicación, claustro geográfico-psicológico o depauperación social, y la representación de la isla como generadora de una cultura sinuosa, de utopías, la isla como edén, como mito. De igual manera se le identifica con el flujo y reflujo de mareas, personas, palabras o con el criterio de la ínsula como proveedora de una teleología y sensibilidad propias. De obligada referencia son los textos escritos a propósito de este tema por María Zambrano, José Lezama Lima, Antonio Pradeira y Benítez Rojo, fundamentalmente.

La teoría de la literatura latinoamericana, única y heterogénea como su cultura, siempre al tanto de sus especificidades frente al referente europeo, ha encontrado un campo fértil de investigación en el barroco histórico y su expresión moderna el neobarroco. El ‘señor barroco’, como diría Lezama Lima (1993:33-56) en el entorno Caribe se convierte en espíritu más que en estilo; una manifestación cultural de estos pueblos desafiante de la tradición sociocultural impuesta o heredada. El barroco como forma de percibir el mundo, como una cosmovisión que se refleja en destino, obra y pensamiento de los creadores latinoamericanos y caribeños. Para Lezama y Carpentier el barroco es un arte natural de América, él hiende sus raíces en el gongorismo de su espacio y en el mestizaje de sus habitantes. A propósito de ello, argumentará Carpentier: “Nuestro arte fue siempre barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de

los *Códices*, hasta la mejor novelística actual, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente.”(1987:37)

Para Severo Sarduy (2009) el otro gran exponente del neobarroco, la espejo barroco se aprecia desde una “mirada esencialmente culturológica (...) un discurso teórico, donde la reflexión semiótica y culturológica se mantiene en primer plano por encima de la vivencia del poeta o el entusiasmo del narrador.”

La esencia del ser caribeño y sus letras también ha estado estrechamente relacionada con los problemas de investigación planteados por la historiografía en los últimos tiempos. El ilustre comparatista Claudio Guillén en su obra *Múltiples Moradas*, confiesa que aunque su ocupación es la historia literaria su preocupación real es la forma de pensarla. En el caso de Latinoamérica y el Caribe, repensar la historia de su literatura ha mantenido muy atareados a muchos acuciosos y preclaros investigadores. Así, por ejemplo, Ana Pizarro en su medular ensayo *¿Diseñar la Historia literaria hoy?* trae a colación una serie de interrogantes que constituyen, a la vez, desafíos para los estudios de la historia y teoría de la Región.

Inicialmente se trata, “no solo de escribir otra historia literaria, sino de elaborar una reflexión histórica sobre los procesos de transformación de nuestro tradicional objeto de estudio”. (Fernández, 1975:53-78). Los deslindes teóricos para la investigación de dicho objeto de estudio están sujetos a una serie de elementos contextuales insoslayables, tales como: una creciente emigración, la coexistencia de discursos teóricos y literarios otros como el de género, el etnográfico, el homosexual, etc., los imperativos de la demanda editorial y su repercusión en la creación y recepción literaria, y sobre todo, el dialogismo que las letras del entorno cultural latinoamericano y en especial el caribeño, ha dialogado con su pasado y con las culturas impuestas.

Dentro de los estudios historiográficos actuales coexisten ciertas tendencias que van desde las aproximaciones culturológicas y multidisciplinarias a otras que se sustentan principalmente en el método generacional. Ahora bien, los criterios fundamentales están encaminados a refutar los preceptos historicistas, lineales y tendenciosos de la historiografía tradicional y proponer una mirada descolonizada hacia la historia y crítica de esta literatura atendiendo a la dinámica particular del desarrollo sociohistórico de la literatura y sus géneros, así como a insertar las nociones de “literatura nacional” o “regional” -escuchando sus especificidades- en conceptos más abarcadores como literatura latinoamericana.

Una vía factible para enfrentar tales desafíos, lo ofrece sin lugar a dudas, la literatura comparada, puesto que “el crítico comparatista debe plantearse (...) tensiones entre ‘lo local’, ‘lo local’ y ‘lo universal’ y ‘lo uno y lo diverso’, estableciéndose un diálogo entre la unidad y la diversidad”. (Guillén, 1985:305-325). Esta disciplina provee de instrumentos metodológicos eficaces para efectuar periodizaciones de la literatura caribeña y sobre todo para atender a su dialogismo característico. Françoise Perus resume las líneas investigativas para el corpus literario caribeño al esbozar que dichos estudios, deben responder a enfoques comparatistas “de la literatura caribeña entre sí, y de éstas con las formas y categorías mal llamadas universales.” (Perus, 1999: 47)

En la actualidad los estudios comparativos se revitalizan y enriquecen con el enfoque intertextual; este posibilita eludir los restrictivos estudios de fuentes e influencias tradicionales, y propicia el poner a relieve el entretejido textual que, en el caso de la literatura caribeña, moldea su identidad. La teoría de la intertextualidad aplicada específicamente al texto literario caribeño, permite atender a la hibridez de su naturaleza, al igual que escuchar los ecos de todo el entramado textual que lo sustentan.

CAPÍTULO 2

LA NEGRITUD EN EL CARIBE DE HABLA HISPANA

Negritud cubana y socialista.

A lo largo de casi cuatro siglos de dominio español en las islas del Caribe y entre los siglos XVI al IX, fueron introducidos millones de africanos, que pertenecían aproximadamente a doscientos grupos y subgrupos étnicos diferentes. Provenían de las principales áreas culturales de África Occidental, Central y Oriental, y formaron la fuerza de trabajo más importante para el desarrollo económico de esa región.

Una vez exterminada casi en su totalidad la población aborígen por los conquistadores hispanos, los africanos fueron forzados a laborar en la minería, agricultura, construcciones militares, religiosas y civiles; en la venta ambulante, los servicios domésticos, la carga y descarga de mercancías en los puertos, y cualquier otra actividad productiva que beneficiara a los esclavistas.

Muchas han sido las interpretaciones sobre la mayor sangría demográfica y cultural que ha tenido la humanidad: la trata esclavista, desde la justificación del gran crimen -hoy se sabe mejor que antes que todo acto humano puede ser justificable y al mismo tiempo rebatible- al concebir los cargamentos del África al sur del Sahara como parte de los bienes muebles, en calidad de mercancía convertible en capital, hasta las

múltiples denuncias que se hicieron en América, desde el propio siglo XVI hasta el presente, acerca de la degradación extrema de la condición humana.

La esclavitud se mantuvo en Cuba hasta finales del siglo XIX (1886) y fue tan grande la emigración forzosa a esta isla, que durante la primera mitad de esa centuria, alrededor del 70% de la población, estaba constituida por africanos y sus descendientes, quienes influyeron determinantemente sobre la cultura material y espiritual de ese país.

Ante tal crecimiento, que las autoridades españolas consideraron “peligroso”, se estimuló entonces, la emigración, desde la península, lo cual contribuiría con la política de “blanqueamiento” esgrimida por las autoridades coloniales españolas que buscaban seguir siendo mayoría étnica predominante.

Como bien se ha señalado en una perspectiva universal, la trata fue el mayor desplazamiento de población de la historia y por consiguiente un encuentro, ciertamente forzado, entre culturas. Generó interacciones entre africanos, amerindios y europeos de tal amplitud, que quizá hoy, en el bullicio americano y antillano, esté en juego algo vital para el tercer milenio: el pluralismo cultural, es decir, la capacidad y el potencial de convivencia de pueblos, religiones, culturas de orígenes distintos, el reconocimiento de la riqueza de las especificidades y de la dinámica de sus interacciones.

Conocidos en el Caribe hispano como lukumís, los yoruba, llegaron desde África en cautiverio a esa región del continente americano, sobre todo, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, después de la decadencia y posterior desintegración del Imperio de Oyó, que había ejercido su hegemonía durante varios siglos sobre extensos territorios que hoy corresponden a las repúblicas de Benin y Nigeria.

En el caso particular de Cuba, el profundo impacto de la esclavitud marcó primero la sociedad colonial durante tres siglos y medio, lo que condicionó una lacerante desventaja histórica para la ascensión social y el nivel de vida de los esclavos

y sobre todo de sus descendientes, que fueron convertidos en fuerza de trabajo asalariada con el advenimiento de la República neocolonial, cuyos niveles de cualificación estaban en dependencia de los oficios y las ocupaciones realizadas en su anterior condición de servidumbre. De ese modo, el otrora barracón de esclavos en las áreas rurales se transfiguró en el conocido solar de la marginalidad urbana y suburbana, símbolo de promiscuidad y hacinamiento, propio de la periferia de las ciudades, que sirvió de caldo de cultivo para diversas formas de patología social.

Desde los albores del siglo XX, esta parte de la población, fue considerada como un hampa con el adjetivo de “afrocubana”. Luego, esta apreciación prejuiciada removió de pies a cabeza al joven investigador cubano Fernando Ortiz hasta afirmar que “sin el negro Cuba no sería Cuba”.¹²

Hoy, los aportes étnicos y genéticos llegados de África integran, junto con los de origen europeo, oriental e indo americano, los componentes étnicos de la identidad nacional cubana. Las manifestaciones culturales de antecedentes yorubá en Cuba son importantes testimonios del complejo proceso de continuidad, cambio y adaptación experimentado por patrones culturales africanos en el “Nuevo Mundo” o lo que es lo mismo: ...“el surgimiento y consolidación de lo afroamericano, múltiple, pero uno...” (Martínez Furé¹³ según las palabras del poeta martiniqués Aimè Césaire.

Refiriéndonos a Cuba, la forma en que se fueron construyendo estas relaciones raciales y sus efectos repercutieron de forma importante en la vida de las personas; definiendo los roles sociales durante períodos históricos, y aun hoy, se viven sus consecuencias. Ni siquiera el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 logró que en la asimilación de la memoria histórica se asuma y se establezca un nuevo punto de partida

¹² Véase Fernando Ortiz: *Los negros brujos*, La Habana, 1995.

¹³ Citado por Rogelio Martínez Furé en *Briznas de la memoria*, Letras Cubanas. La Habana, 2004:105.

para el mejoramiento y entendimiento de las relaciones entre las razas que conforman la nacionalidad cubana.

Multirracial y pluriétnica en sus componentes, es la identidad cubana contemporánea. Hay quienes postulan su unicidad¹⁴ pero se debe mejor hablar de unidad dentro de lo diverso. Desde luego, no es igual como vive su cubanidad un descendiente de esclavos que un descendiente de esclavistas o un hijo de inmigrantes llegados a la Isla a principios del siglo XX (gallegos, judíos, árabes, japoneses) con autoconciencia de sus orígenes. (Rivera Pérez, 2010)

Cuando Víctor Fowler, refiere que la sociedad cubana del siglo XIX fundó su desarrollo en el de la institución esclavista¹⁵ evidencia el conflicto que subyace en la raíz de la sociedad cubana: su identidad partida entre sus dos herencias contrapuestas, la africana y la hispánica. El negro, sufridor desde su cuna, maltratado desde su clase y agredido desde su origen social y cultural, lleno de dramas y contradicciones no puede mostrar otra reacción que no sea rebeldía e impotencia. En el año 1844 -conocido como “año del cuero”- hubo una brutal ola represiva, motivada por el miedo de los colonizadores a las respuestas de insubordinación de esclavos que se organizaron para transformar su vida. Ya desde entonces, se contó con el temple de una mujer negra, Fermina Lucumí. Valió el gesto, pero fue reprimido con violencia.

Muchos negros criollos libres buscaron otras formas de emancipación y respeto a su raza, mediante el trabajo y el estudio. Así, algunos obtuvieron niveles profesionales, incluso hubo casos educados cuidadosamente en París y Madrid. Entre ellos surgieron notables poetas y escritores. Pero contra esta clase de emancipación, también se emprendieron nuevas formas de represión. La Conspiración de la Escalera,

¹⁴ Véanse los criterios de Fernando Ortiz sobre el concepto de nación cubana.

¹⁵ Véase en *La maldición: una historia del placer como conquista*, editado por Letras Cubanas en 1998

se recordará por siempre como la fórmula encontrada para asesinar cobardemente a personalidades negras que en cualquier lugar del mundo hubieran merecido respeto.

Otro camino se cerraba con resultados traumáticos para la población negra cubana, en el intento de los integrantes del “Partido de independientes de color” que buscaban un poco de justicia y reconocimiento con relación al papel que jugaron en las revoluciones independentistas del 1868-78 y 1995-98, pero fueron víctimas de una represión brutal.

Estos hechos como muchos otros, podían haber servido como memoria histórica para dar una buena imagen de la lucha del negro por su mejoramiento. Pudieron ser además aprovechados para desarrollar su orgullo e identidad para de esta manera, reconocerlos y reconocerse desde una perspectiva más desprejuiciada. Sin embargo, estos acontecimientos históricos no han sido suficientemente divulgados. En el proceso de socialización y desarrollo de la identidad cubana, pudo más la fuerza del opresor, y se desarrollaron fuertemente los prejuicios y estereotipos con relación a la raza negra. Todo ello a pesar del aporte que en todas las guerras dieron los negros y de su resistencia a la asimilación de una cultura que no era la propia. La esclavitud distorsionó la vida sexual del esclavo y los racistas lo justificaron, ideando el mito de la sexualidad sádica del negro, la inmoralidad de la negra y la lujuria de la mulata. Mitos que aún se utilizan como recursos para crear imágenes.

La Revolución Cubana,¹⁶ trató de erradicar el racismo hasta el punto de considerarlo un problema ideológico, pero sus políticas en tal sentido, alejadas de una verdadera perspectiva de identidad, han sido poco efectivas. Solo se ha conseguido

¹⁶ Las mujeres cubanas se han visto beneficiadas con leyes tales como: Código del Trabajo. Código de la Familia (1975) Ley de la creación de Círculos Infantiles (1961) Ley de Maternidad (1974) Ley de Protección e Higiene del Trabajo (1977) Ley de Seguridad Social y Código Penal (1979) Ley General de la Vivienda.

generar, además de una integración artificial, la invisibilidad del negro y la persistencia del problema.

A pesar de que en la sociedad cubana ha habido una transformación de los valores y las manifestaciones sociales y afectivas de los individuos, han aflorado actitudes racistas que parecían superadas producidas por el impacto de la crisis socioeconómica, conocida como *Período Especial*. Así, en el pensamiento cotidiano, se producen opiniones acerca del modo de acceso a determinados puestos en el sector emergente (Turismo, Corporaciones Mixtas...) que son de elevado prestigio y reconocimiento social o garantizan un buen nivel económico y mejores condiciones de vida. Muchos consideran incuestionable, que el color de la piel es decisivo para el acceso a estos puestos de trabajo. Aunque estas son solo opiniones, no sustentadas en normas institucionales ni estudios empíricos, integran las ideas expresadas por la sociedad. Por otra parte, continúa siendo mayoritaria la población negra que vive en barrios insalubres con fuerte tradición histórica desde los tiempos coloniales.

A todo lo anterior se le suma un manejo inapropiado de la información sobre los grupos minoritarios por parte de los medios de difusión, principalmente la televisión. La imagen que se difunde del negro, -cuando se difunde- coincide muchas veces con personajes negativos, como el de delincuente, hazmerreír o en papeles secundarios. Por lo general, los patrones estéticos modélicos que se realzan son los importados de Occidente, que en ocasiones, no tienen mucho que ver con la esencia del cubano.

Fidel Castro, expresidente del gobierno cubano, reconoce en un discurso lo siguiente:

Entre los más crueles sufrimientos que afectan a la sociedad humana -y lo menciono deliberadamente, como se explicará después -está la discriminación racial. La esclavitud, impuesta a sangre y fuego a hombres y mujeres arrancados de África, reinó durante siglos en muchos países de este hemisferio, entre ellos Cuba. Millones de nativos indios la padecieron igualmente.

Mientras la ciencia de forma incontestable demuestra la igualdad real de todos los seres humanos, la discriminación subsiste. Aun en sociedades como la de Cuba surgida de una revolución social radical, donde el pueblo alcanzó la plena y total igualdad legal y un nivel de educación revolucionaria que echó por tierra el componente subjetivo de la discriminación, esta existe todavía de otra manera (...) Lo triste es observar como esa pobreza, asociada a la falta de conocimientos tiende a reproducirse (...) habiendo cambiado radicalmente nuestra sociedad la revolución más allá de los derechos y garantías alcanzados para todos los ciudadanos de cualquier etnia y origen, no ha logrado el mismo éxito en la lucha por erradicar las diferencias en el status social y económico de la población negra del país...¹⁷

No es tan simple solucionar el problema de la discriminación racial.¹⁸ No es solo cuestión de igualdad legal. Por otro lado, la escasez de debates y estadísticas¹⁹ sobre la realidad social del negro limita la existencia de estudios serios y los referidos a la mujer negra, son además, virtualmente inexistentes. La transformación de la conciencia social ocurre de una manera mucho más lenta. Recientes investigaciones sobre las relaciones

¹⁷ Discurso de clausura del VI Congreso Iberoamericano de Pedagogía celebrado en La Habana, en el año 2003. Fueron tomadas del periódico *Juventud Rebelde* del 8 de febrero del 2003.

¹⁸ El significado original de discriminar era observar las diferencias. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, la palabra ha adquirido el significado de tomar actitudes activas o pasivas que perjudiquen a personas que pertenecen, o se cree que pertenecen, a un grupo determinado, en particular a un grupo estigmatizado. Asimismo, las normas internacionales también proporcionan definiciones para la discriminación. La Convención Interamericana sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra las Personas con Discapacidades, considera que la discriminación consiste, en cualquier diferencia, exclusión o restricción que viole los derechos humanos y las libertades fundamentales de una persona.

¹⁹ Es muy difícil encontrar datos sobre la composición étnica de la población cubana, cuya cifra es de 11263429, no obstante, se puede afirmar que una de las características principales de ella es su diversidad étnica. En un Censo de población efectuado en **1981**, la población cubana se declara principalmente blanca. Se registró así el 66% del total, seguido del 22% que lo hizo como mestiza, el 12% negra y una reducida minoría que se registró como asiática 0,1%. Esta distribución presenta diferencias según zona de residencia. En las zonas urbanas reside más población negra y menos mestiza que en las rurales: en 1981 eran negros un 13,6% de los habitantes urbanos y sólo un 8,5% de los rurales, mientras eran mestizos el 20,4% de los que habitan las ciudades y el 24,3% de los que residen en el campo. De acuerdo con el Cuba News Magazine del Miami Herald en **1992** el 53 % de la población era blanca, 35% negra y 12% mestiza. Estudio hecho por Armando H. Portela consultando datos de Naciones Unidas, Levi Marrero, Antonio Jorge, 1991, Luzón en España en 1987 y el Atlas Demográfico de Cuba. Sin embargo, según la Oficina Nacional de Estadísticas de Cuba, entre los indicadores sociodemográficos como el color de la piel y el estado conyugal, las tendencias obtenidas en el Censo del 2002 (el último efectuado) reflejan una disminución de la población declarada como blanca y negra y un aumento de la mestiza. En Cuba, en 1981, el 66,1 % de la población fue declarada como blanca, un 12,0% como negra y un 21,9% como mestiza. En el **2002**, estos por cientos fueron respectivamente de 65,0; 10,1 y 24,9

raciales en la sociedad cubana actual²⁰ han corroborado la existencia de opiniones negativas respecto al negro por parte de grupos no negros y de la propia población negra. Ello se explica por la imposición y prevalencia, durante siglos, de valores culturales y estéticos propios de la dominación blanca, poseedora del poder político, económico y social, respaldada además, por una ideología que “justificaba” la explotación y discriminación de la raza negra, y el consiguiente descrédito y censura, y hasta motivo de burla de buena parte de las tradiciones que los negros traían consigo. La “cultura blanca” se convirtió e impuso como patrón o modelo “ideal” a seguir por todos. Ello aún pervive en nuestros días, y se refleja en las valoraciones de los distintos grupos raciales que componen la sociedad cubana.

En una investigación realizada por el departamento de Etnología, del Centro de Antropología cubano, sobre la imagen de los grupos raciales, se constató que la imagen que los negros tienen de sí es más homogénea que la de los blancos y los mestizos. Los prejuicios y estereotipos raciales negativos prevalecieron en la imagen del grupo de raza negra. En general, se comprobó que la *autoimagen* de los negros, en su mayoría, tiene un contenido negativo, lo que a juicio de los estudiosos, está determinado en buena medida por la influencia de la familia. En el artículo “*Etnicidad y racialidad en la Cuba actual*”, Jesús Guanche (1996), define este fenómeno como *endoculturación familiar*, lo cual se explica por la adopción de conductas transmitidas por la familia a través de ejemplos, valores morales y laborales heredados o adquiridos en condiciones históricas de pobreza. Afirma que estos valores se reproducen en el marco de las relaciones raciales y forman parte de la ideología interactuando con los componentes afectivos y conductuales por la lógica relación de dependencia que tienen los patrones familiares

²⁰ Sandra Morales Fundora en: *La representación sociogrupal del negro en Cuba*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana 2001, hace uno de los estudios más profundos y reveladores, de los últimos años del problema racial en la Isla.

adquiridos. No es raro ver a los padres aconsejando a sus hijos: “no trates de ir a esa plaza que no es para negros” o “Sal de esa casa de blancos que luego se pierde algo y te culpan,”.

En el último Censo de Población y Vivienda realizado en el 2002, y dado a conocer posteriormente (cinco años más tarde) por la Oficina Nacional de Estadísticas, aparece -en la Tabla III 11.8- la población de más de 15 años por sexo, edad y color de la piel. De ella se han tomado los datos sobre el número de mujeres que interesan para este estudio.

TOTAL	BLANCAS	NEGRAS	MESTIZAS
4,464,366	2,935,016	449,997	1,079,353
100%	66%	34%	

Del total de 4 464 366 cubanas, la suma de mujeres negras y mestizas alcanza la cifra de 1 529 350, es decir, un 34 % del total de mujeres. Pero en la pantalla (cine o televisión) el reflejo de esta población sólo es de un 16%. (Morales Fundora, 2000). O sea en importantes espacios de la programación televisiva o cinematográfica, la cantidad de mujeres negras y mestizas que aparecen no llega a representar a la población femenina negra en Cuba. Esto es solo una de las muchas formas en las que se puede demostrar la invisibilidad de la mujer negra en la Isla.

Frantz Fanon (1968) refiere que el proceso de adaptación y socialización, determinado por cómo la persona actúa, aprende, trabaja, o se relaciona en algunos casos, influye en el pensamiento y las creencias de sí mismo, trayendo como consecuencia valoraciones negativas sobre su autoestima y sentimientos de inferioridad, mezclados con sentimientos de rebeldía y sumisión. El actuar, aprender, trabajar o vivir

segregado o excluido lleva a la automarginación, aunque las normas y valores estructurados por la sociedad así como el cuerpo de preceptos jurídicos y legales, estipulen lo contrario.

El desarrollo de una adecuada autoestima es parte fundamental para alcanzar plenitud y autorrealización, de forma que el ser humano desarrolle de manera satisfactoria su salud mental y física, su creatividad y productividad. Saber reconocerse, quién se es, qué se sabe, qué hacer o qué se puede hacer, evidencia tener conciencia de la capacidad de sí mismo, del poder y de las oportunidades que se tienen. Da fuerzas para enfrentar cualquier dificultad y ayuda a saber defenderse cuando se debe impugnar un rol que esquematiza (Rivera Pérez, 2010). En contraste, el arquetipo de los valores inferiores²¹ está representado por el negro o la mujer negra. Además de las arriba citadas, existen muchas asociaciones y connotaciones lingüísticas negativas, con relación al color negro: negro ni la cazuela, oveja negra, futuro negro, mercado negro, alma de negro, etc. Señala Ochy Curiel²², que hablar sobre racismo desde una perspectiva de género puede implicar la repetición de un discurso que todavía no se comprende.

La representación de la mujer negra, por ejemplo, en la publicidad posibilita una forma de visualización de la discriminación de que son objeto. La raza blanca sigue siendo el paradigma de “lo humano”. Las normas que afirman la legitimidad de su dominio se manifiestan a través de estigmas sexuales, raciales y de clase. En Cuba, a las mujeres negras que quieren conservar hábitos y costumbres de la cultura africana (como no alisarse el pelo) se les critica por “violentar” el concepto de belleza blanco,

²¹ Esta es, una de las manifestaciones del racismo, que trascienden a la literatura y el arte con mayor frecuencia. Los medios de comunicación, son también un soporte de esta expresión de xenofobia en Cuba. También es frecuente la invisibilidad del negro, una manera sutil y no por ello menos ofensiva, de discriminación.

²² Ochy Curiel es una feminista dominicana. Estas palabras pertenecen a su trabajo, “*Racismo en la educación*” presentado en: “*Casa por la identidad de las mujeres Afro*”. Seminario-Taller, Santo Domingo. 1997.

impuesto y heredado. No se valoran las diferencias individuales, la diversidad en general y la fenotípica en particular. Son estereotipos que van conformando una identidad en conflicto, y conducen al racismo.

En la Cuba socialista no se somete a debate la influencia de factores socio-culturales sobre la etnicidad y la identidad cultural nacional. En no pocas ocasiones, en el discurso cotidiano se insiste en la *limitación del desarrollo* del negro, arguyendo que las diferencias de *su* cultura, influyen en *su* conciencia individual y ello los hace “diferentes”.

En la conciencia popular ser negro o negra es sinónimo de suciedad, de fealdad, de amoralidad, de entes no pensantes. (Morales Fundora, 2000). En Cuba, el querer conservar hábitos de la cultura africana es ponerse a un nivel inferior en comparación al concepto de belleza blanco impuesto y heredado. El uso del pelo natural o las trenzas, hace pensar en mala presencia. Estas realidades han incidido en la autoestima, han limitado la posibilidad de asumir la identidad, de tomar conciencia de lo que se es: mujeres con el poder de lo sagrado, de la trascendencia, símbolos de continuidad y permanencia, de paz y sabiduría, de creatividad capaz de desbordar los límites materiales y esclavizantes, siempre creando alternativas de supervivencia, hasta el día de hoy. En el debate sobre la cuestión del racismo en Cuba, son frecuentes criterios como el de Norma Guillard Limonta que, con cierto apasionamiento, expresa:

Hay que enfrentar el racismo en los espacios que se manifiesten, concretar el discurso y buscar metodologías tanto para la educación, como para la comunicación, el turismo, las políticas públicas, los modelos de desarrollo. Todo ello en paralelo a un trabajo de elevación de nuestra autoestima. Trabajar sobre nuestro propio racismo, trascender las lamentaciones desde los espacios microprivados hasta los macrosociales.²³

²³ Por lo reciente de este trabajo de Norma Guillard, que aparece en formato digital, en la página *Nescuba.net*, en 2006, se evidencia la actualidad del debate sobre la discriminación racial, que se sostiene

Se debe trabajar por mejorar la auto-imagen del negro y de su autoestima como armas fundamentales, de las reivindicaciones y la auto-aceptación como elementos integradores de la nacionalidad cubana. (Rivera Pérez, 2010)

Negritud y puertorriqueñidad.

La racialización de los puertorriqueños comienza con la colonización española según queda consignado en las crónicas, estatutos y otros documentos de la época. Una serie de investigaciones etno-históricas, de crítica literaria y social, analizan cómo se fue conformando racialmente la sociedad puertorriqueña.

El libro de Isabelo Zenón Cruz²⁴ marca un hito en el estudio del tema racial y la racialización en Puerto Rico. Zenón Cruz, desde una perspectiva interdisciplinaria reconstruye el canon humanístico y social prevaleciente hasta principios de 1970. Recorre textos literarios, históricos, sociales y se adentra en el ámbito de la política para demostrar como la puertorriqueñidad le fue negada a las personas negras.

A ese enjundioso texto es importante añadir el libro etno-histórico, ya también un clásico, de Sued Badillo y López Cantos (1986:101-205) sobre el negro en Puerto Rico²⁵. Estos autores escudriñan en los documentos históricos del Archivo de Indias para delinear la historia del negro en Puerto Rico desde el siglo XVI al XVIII. Ellos abundan en la inserción social, económica y cultural de quienes llegaron a la Isla como esclavos, libertos o cimarrones. Analizan el ciclo de la esclavitud, las características de

desde y dentro de Cuba. Lo interesante de ello, es la propuesta de alternativas y la aparición de voces femeninas negras, que estudian la temática.

²⁴ Nos referimos a: "*Narciso descubre su trasero: el negro en la cultura puertorriqueña*" que aparece en *Humacao*, editado por Furidi en 1974

²⁵ Hacemos referencia *Puerto Rico negro*, que aparece en julio de 1998 en el volumen 5 del número 40 del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia*.

la clase dominante, las sublevaciones de esclavos, el proceso de mestizaje y como éste se aceleró a partir del siglo XVIII.

En fin los autores documentan las aportaciones y vicisitudes del negro en Puerto Rico. A dichas investigaciones y a la abundante bibliografía sobre la esclavitud en Puerto Rico se unen los recientes trabajos de Torres (1998), Santiago Valles (2005) y Baerga Santini (2005). Este conjunto de investigaciones documentan los procesos socio-históricos denominados por Omi y Winant (1994) “formación racial”.

Torres (1998) presenta a Puerto Rico como el microcosmos de la dominación y resistencia en las Antillas Mayores. Ella cuestiona la interpretación del buen trato dado a los esclavos por los españoles y criollos o la armonía racial imperante en la Isla sustentada por algunos historiadores y sociólogos. El estudio etnohistórico de Torres se adentra en la racialización de la geografía de Puerto Rico y en cómo se fue formando el concepto de nación puertorriqueña que, contrario a las posturas de muchos, incluye las aportaciones de los/las puertorriqueños/as negros/as.

Baerga Santini (2005) escudriña en los Archivos Parroquiales de la Archidiócesis de San Juan para descubrir cómo en el Puerto Rico decimonónico se negociaban las identidades raciales a través del matrimonio y mediante los juicios de disenso. La autora analiza las “ambivalencias y contradicciones del discurso racial español” y cómo éste influyó en las vidas de los puertorriqueños. Ella descubre cómo en las argumentaciones judiciales generalmente se presentan y tienen peso, características como “la calidad, circunstancias y conducta de los involucrados” sobre las distinciones fenotípicas, esto es ser blanco, negro o pardo. En el juicio se dirimen diferentes posibilidades para establecer la raza de la persona involucrada o para resolver la controversia planteada. El espectro de posibilidades se extendía desde cuestionar el

linaje de la persona hasta determinar si su descendencia procedía de alguna familia esclava.

Dos ejemplos diferentes de esencializar y naturalizar las identidades o como lo denomina Winant (2002) de racialización, se exponen en las investigaciones de Muñoz Vázquez y Alegría Ortega (1999) y en la de Godreau (2002). La primera investigación constata la criminalización basada en características fenotípicas. En ese trabajo se evidencia cómo el perfil del sospechoso de cometer un acto ilegal o un crimen incluye las características fenotípicas y la inclinación de parte de la policía para arrestar y formular cargos a jóvenes negros o trigueños. Esa tendencia también forma parte de los modelos de racismo identificados por Todorov (1991) y Taguieff (1991). El segundo ejemplo lo provee la investigación de Godreau (2002) sobre los proyectos de revitalización de comunidades. Al analizar las dinámicas gubernamentales, en función de dicho proyecto, la autora describe cómo se perpetúa la racialización y folclorización de la comunidad negra puertorriqueña.

Santiago Valles (2005) esboza el desarrollo de lo que di Leonardo (1998) considera una “teoría con fundamentos históricos y empíricos” donde la raza, el género, la clase social y la colonialidad del poder se interceptan. Para ello se adentra en el significado de la migración de puertorriqueños hacia Estados Unidos. Según Santiago Valles el circuito migratorio formado por ese flujo de personas crea una polarización social en el interior de las poblaciones migratorias. El estudio del tema racial sobre los puertorriqueños está inexorablemente ligado a la gran cantidad de investigaciones sobre la discriminación étnica y racial sufrida por los puertorriqueños residentes en Estados Unidos.

La bibliografía producida hasta ahora incluye temas como el impacto social, la identidad etno racial, el mercado laboral, el género, las políticas del lenguaje, la música,

las aportaciones culturales, el circuito migratorio y la literatura de la diáspora (Duany y Matos Rodríguez, 2006; Flores, 2000; Laó-Montes y Dávila, 2001; Ramos Zayas, 2003; Rodríguez, 2005). La *Revista de Ciencias Sociales*, no ha sido ajena al tema de la migración. En ella se publican una serie de investigaciones sobre los puertorriqueños residentes en Estados Unidos que incluyen aspectos como la identidad, el prejuicio racial, la educación, las relaciones con los afro-americanos, el género y la cultura. Duany (2003) analiza las principales contribuciones de dichos artículos y señala algunas de sus limitaciones teóricas.

Uno de los temas que sale a relucir casi siempre en las conversaciones, escritos y ponencias sobre raza es el del blanqueamiento de la sociedad puertorriqueña. No obstante, las implicaciones, significados y procesos del mismo no se estudian a profundidad.

En esa línea de investigación Scarano (1996) desde la perspectiva de la etnohistoria, comienza a demostrar cómo junto al surgimiento de la identidad criolla, promulgada por la emergente elite liberal decimonónica, se fue igualando la etnicidad del campesino (jíbaro) a la formación de la “protonación”. De acuerdo a Scarano (1996:1404) para “mediados del siglo diecinueve, el tropo (jíbaro) ya posee la claridad y transparencia necesaria para anclar la nación como símbolo”. Dos momentos marcan, para este autor, el proceso de consolidación de la personalidad y los atributos del jíbaro en la mentalidad de la elite insular. El primero ocurre en la segunda década del siglo XIX con los cambios demográficos y sociales a raíz de promulgarse la Real Cédula de Gracia en 1815; el segundo, luego de la invasión norteamericana de 1898. En ambos momentos el poder económico, político y social de la elite criolla se encontraba amenazado.

Al proceso descrito por Scarano se puede añadir lo que se considera el paso para la consolidación definitiva de la figura del jíbaro como símbolo de la puertorriqueñidad, la adopción en 1940 de su rostro y sombrero (pava) para ser el emblema del Partido Popular Democrático (PPD).

Desde la perspectiva de la estética femenina Godreau (2002) se acerca al tema del blanqueamiento. Ella estudia las razones de las mujeres negras y mulatas para alisarse su cabello rizado. Para la autora dicha práctica es una forma sincrética utilizada por las mujeres para “nacionalizar” o puertorriqueñizar su cuerpo de mujer negra.

Rivera Batiz (2004), a base de los datos de los censos efectuados desde 1860 al 2000, demuestra el aumento de la población que se identifica como blanca. Dicho aumento es de 51.5 % en 1860 a 80.5 % en el 2000. Sin embargo, la diferencia entre la identificación racial entre la población que se considera blanca en el Censo de 1950 (79.7%) y la de 2000 (80.5 %) no es significativa. El autor ofrece como explicación la tendencia de una alta proporción de la población de mestizos/as (mulatos/as) o de las personas de piel más clara a identificarse como blancos.

En las investigaciones citadas arriba, sobre el tema de la raza y la racialización en Puerto Rico, se argumenta sobre las formas y maneras que asume la exclusión, la dominación y la discriminación. Se analizan las profundas ataduras del género y la raza y cómo al entrelazar ambas categorías se desvelan otras desigualdades.

El blanqueamiento, estudia cómo la estética femenina es usada por las mujeres para puertorriqueñizarse, además de analizar la representación de las personas negras en los medios. Las fiestas tradicionales de origen africano comienzan a estudiarse en una perspectiva caribeña y ante todo desde la disciplina de la estética.

Por último, se plantea la racialización, dentro del proceso migratorio, y se destaca la necesidad de comparar las experiencias de los puertorriqueños residentes en Estados Unidos con las de los residentes en la Isla, y con las de otros grupos étnicos.

Al investigar utilizando la transversalidad e interseccionalidad de la raza se exponen las formas y maneras de interactuar en la vida cotidiana bien sea ejerciendo poder (micro-poder), negociando o resistiendo la experiencia de marginalidad y racismo. La interseccionalidad ayuda a trascender las explicaciones binarias de blanco / negro o bueno / malo. Saca a flote las formas contestatarias no sólo a nivel macro social sino también al interior de las relaciones personales, familiares y comunitarias. Además, contribuye al entendimiento sobre cómo los sistemas de poder se apoyan y se reconstruyen. Las investigaciones reseñadas contribuyen a desmitificar creencias, a cuestionar la definición y la existencia misma de las razas y a entender cómo en Puerto Rico se construyen los grupos de forma racializada.

Una agenda de investigación desde las ciencias sociales sobre la discriminación, el prejuicio y el racismo debe ahondar en los patrones de desventaja y desigualdad social, política y económica o en el racismo estructural y sus intersecciones con la raza, el género y la clase social. Entre la amplia gama de temas de esa posible agenda de investigación están la pobreza y sus intersecciones con la raza y el género, el acceso a los servicios de salud y a la justicia, los procesos cognitivos mediante los cuales se internalizan los prejuicios, la discriminación racial y el blanqueamiento, las formas y maneras de relacionarse las personas del mismo grupo racial para entender las resistencias y formas contestatarias al interior del grupo y si dichas relaciones sociales reproducen estereotipos, el sexismo, prejuicios o racismo, la vulnerabilidad educativa de los/las jóvenes negros/as y las comparaciones entre los racismos vividos por los puertorriqueños en Estados Unidos y los de otros grupos en ese país.

Dado el florecimiento de los estudios de las masculinidades, una agenda de investigación en esa dirección debe incorporar la transversalidad del género, la raza y la clase social. Desde la perspectiva de los géneros y su intersección con la raza, por ejemplo, se debe explorar históricamente las relaciones de los géneros masculinos, los patrones de la sexualidad, las identidades, las formas de buscar y encontrar pareja, las masculinidades y feminidades emergentes, la racialización de lo masculino/femenino y, la paternidad/maternidad.

Finalmente, en la medida en que las investigaciones sobre la raza se amplían, surgen nuevas interrogantes. Las intersecciones de raza, género y clase social constituyen el paradigma para entender los diferentes tipos y manifestaciones de la opresión, así como sus vínculos con el andamiaje de dominación social y cultural. Dichas intersecciones amplían el abanico de posibilidades para entender y explicar la complejidad de la sociedad puertorriqueña y sus contradicciones.

Negritud dominicana

Desde el momento mismo del descubrimiento de La Española, cuando Colón y sus acompañantes pisan tierra y entran en comunicación con los aborígenes, tiene lugar un proceso complejo de relaciones raciales y culturales.

Los contactos de los españoles con los nativos de la isla fueron desde el principio conflictivos, tanto que produjeron la progresiva, pero implacable desaparición de los nativos. Ya hacia 1560 apenas quedaban algunos grupos dispersos de indígenas, sin mayores consecuencias para el futuro progreso de miscegenación que daría nacimiento al hombre dominicano. A diferencia de otros países de América, Santo Domingo no presenta en la actualidad el nuevo tipo étnico común a otras regiones del continente: el mestizo.

La temprana desaparición de los naturales de La Española fue también causa que su cultura, que a la llegada de los conquistadores atravesaba por una etapa neolítica, de cultivo intenso de la agricultura y producción de cerámica y materiales líticos, no pasara a integrarse por completo a la simbiosis operada más tarde con la cultura de otros grupos foráneos. De la cultura taína quedan muy pocos remanentes, y estos corresponden sobre todo a los aspectos materiales de la misma. Hay que advertir, por lo demás, que varios de esos aspectos perduraron a través del esclavo africano, quien los hizo suyos y los incorporó a sus costumbres y hábitos de trabajo.

Así, por ejemplo, cuando los taínos empezaban a extinguirse, los negros habían logrado ya dominar la técnica del cultivo de la yuca y la preparación del casabe, que era el alimento básico de aquellos. A través de los esclavos africanos, los taínos legaron a nuestra cultura el cultivo de roza, cuya quema y tala de árboles serían luego continuadas por los plantadores azucareros (Veloz, 1977).

Otros elementos importantes de la cultura material taína que subsistieron y aparecen hoy incorporados a la vida y actividad cotidianas del dominicano son instrumentos como la canoa, la hamaca, el caracol -usado como trompeta para dar avisos- y la cuchara de higüero.

Técnicas como el sistema de pesca denominado barbasco o “encandilamiento”, el ahumado para la conservación de las carnes, la cestería, especialmente mediante el empleo de cuerdas de cabuya y la petaca de yagua, el encendido de hornos de carbón, la utilización de la piel de ciertos peces para limpiar y rayar vegetales, etc.; productos agrícolas como la batata, la yautía, la jagua, el jobo, el maíz, el *lerén*, el maní, etc. Todos ellos forman parte de la dieta dominicana.

El mundo espiritual del taíno apenas dejó huellas en la cultura criolla, y las pocas muestras de ese mundo se encuentran sincretizadas fuertemente con las creencias

y ritos cristiano-africanos. Podemos citar, al respecto, la sacralización de ciertos caciques taínos, elevados a la categoría de *luases* o divinidades del panteón *voduísta*; las supersticiones relativas a las hachas indígenas, popularmente conocidas como “piedras de rayo” y el mito de la *ciguapa*, entidad femenina que camina con los pies al revés.

La mayor aportación del taíno a la cultura dominicana hay que buscarla, sin duda, en el lenguaje. Numerosos vocablos forman parte del habla criolla (Tejera, 1977). Los grupos étnicos que proporcionarán el mayor caudal de rasgos y complejos a la cultura nacional son el español y el africano con una evidente e indiscutible prevalencia del primero sobre el segundo a pesar de la opinión de algunos sociólogos e historiadores, cuya posición antiespañola los lleva a menospreciar la preponderancia hispánica para encumbrar las influencias ejercidas por los esclavos de distintas naciones africanas.

Esta falsa actitud ha de ser vista sin embargo, como una reacción frente a la ideología de la clase burguesa y españolizante en la cual los prejuicios raciales, unidos a una incomprensión del pasado, están teñidos de etnocentrismo. Las invasiones haitianas del siglo XIX impidieron valorar justamente el rico fondo etnográfico del esclavo africano, y en consecuencia, sus contribuciones a la cultura vernácula.

Otra cosa muy distinta aconteció con la visión del aborigen. El indigenismo no fue sólo un aspecto más de la corriente romántica, que nutrió las páginas de la literatura dominicana, a partir de la obra de los hermanos Javier y Angulo Guridi desde 1840, sino que actuó también como filosofía de recambio en la lucha de los criollos contra la anexión de la República, a España. La ausencia de una clara y definida identidad cultural entre aquellos que, paradójicamente, ostentaban con orgullo su filiación hispánica, condujo a no pocos intelectuales, en un momento en que la metrópoli intentaba retener su centenario dominio sobre la antigua colonia, a buscar en la cultura

indígena unos valores que, desafortunadamente, habían dejado de tener vigencia casi en los albores mismos de la administración española.

No es extraño por tanto, que las escasas investigaciones sobre la realidad social dominicana apuntaran exclusivamente a rescatar y valorar el folklore de ascendencia hispánica, el cual, si en verdad es hegemónico, no constituye nuestra su veta etnográfica. Para los hispanistas, las tradiciones negras no se viven ni se recuerdan. Y ni siquiera la historia las menciona. Es M. J. Herkovits (cfr. Boupguignon, 1985: 103-114), quien defiende la persistencia de africanismos. El proceso de colonización, caracterizado en principio por el modo de producción minera y más tarde, por el azucarero, obligó al conquistador a introducir en Santo Domingo, desaparecida la mano de obra indígena poco resistente al trabajo forzado, al negro africano en calidad de esclavo.

La presencia del negro en la isla, data de los primeros años de su descubrimiento. Sabemos con certeza que ya en 1503 existían en La Española esclavos suficientes en número como para rebelarse y huir a los montes, ya que el gobernador Ovando se quejaba de las fugas y malas costumbres que los africanos daban a los nativos, con quienes convivían en sus refugios apartados de los centros urbanos.

Los esclavos traídos a Santo Domingo procedían de diversas zonas de África y, por tanto, pertenecían a culturas diferentes. En las primeras épocas esos esclavos eran ladinos, es decir, nacidos en España y cristianizados, pero a medida que el tráfico y comercio se intensificaban y las autoridades de la colonia reclamaban más mano de obra servil para las plantaciones y otros quehaceres, se permitió la introducción de negros bozales, importados directamente de África.

El negro africano llegó pues a Santo Domingo, en calidad de esclavo y fue él quien completó con su trabajo forzado, la actividad del español conquistador. Es por

tanto la situación de esclavitud la que marca como trazo fundamental, la presencia del negro en la isla. Como esclavo y a causa de esa situación, el negro arribó a América con sus culturas quebrantadas. Arrancado por la fuerza de su tierra, transportado y trasplantado a un nuevo hábitat, obligado a integrarse a una sociedad que no era la suya y en la que se encontraba en una posición de absoluta subordinación económica y social, el negro africano vio así destruida su organización tribal y política, sus formas de vida familiar y en fin, todas sus estructuras sociales originales.

Mientras el español se limitó a importar su sociedad y civilización, no teniendo que hacer otra cosa sino adaptarlas a un nuevo medio, la esclavitud al desgarrar la cultura africana original, sólo permitió que el negro llevara consigo sus creencias y valores, debiendo sujetarse, en cambio, a una sociedad distinta a la suya e impuesta por su amo blanco. Aun cuando el trasplante de esclavos negros tuvo como escenario un hábitat similar al existente en la costa occidental africana, las características singularmente dramáticas de ese trasplante impidieron que aquellos pudieran mantener intactas sus culturas.

La sacudida violenta y atroz que significó para ellos su desarraigo y el régimen de opresión a que fueron sometidos, ni siquiera les dejó utilizar enteramente sus técnicas en relación con el nuevo ambiente. De ahí que, en la actualidad, tal como dice Bastide (1969), no puede hablarse de civilizaciones o culturas africanas en América, sino de culturas negras o más bien de rasgos, restos de esas culturas. Varias décadas han transcurrido desde la aparición de la obra de Nina Rodríguez, (cfr Rodríguez, 1942:242) y mientras a lo largo de ese tiempo un número considerable de especialistas han venido dedicándose en otros países a estudiar los vestigios o remanentes culturales negro-africanos en el Nuevo Mundo, en Santo Domingo las aportaciones del hombre de color continúan siendo ignoradas en gran parte. Hasta hace poco, y sólo de pasada, se hacía

referencia, si bien en términos peyorativos, a ciertos aspectos del África “salvaje” y “supersticiosa” incrustados, como un tumor maligno, en las entrañas del alma dominicana, y aún así esos aspectos fueron siempre vistos como extraños, y producto de adversas circunstancias históricas.

Para los afro-americanistas, Santo Domingo constituye un campo de trabajo fértil y virgen, no sólo por la escasez de investigaciones realizadas hasta hoy, sino por las excelentes y envidiables condiciones sociológicas que el país ofrece.

En efecto, la población negra y mulata existente en Santo Domingo es el resultado de diversas migraciones:

- las procedentes directamente de África, ocurridas en la época de la colonia. Estas migraciones comienzan en los años iniciales del siglo XVI y se continúan prácticamente hasta el siglo XVIII. El mito de la escasez de mano de obra negra, sustentado calurosamente por los hispanistas a ultranza, no resiste el más somero análisis de las fuentes históricas. A partir de la primera mitad del siglo XVI la población de color era tan numerosa y los cimarrones pululaban por todos los puntos de la isla con tal desparpajo que la Corona española se vio obligada a dar instrucciones a las autoridades de la colonia con el fin de doblegar a los rebeldes. La abundancia de esclavos africanos mereció que Fernández de Oviedo (1959) dijera que La Española, era una copia fiel de África.
- las migraciones de esclavos fugitivos desde la colonia francesa de la parte occidental de la isla, compuesta generalmente de negros fugitivos, huidos de los rigores de sus amos, y que nutrieron la colonia española desde la época inicial del establecimiento de los franceses en la isla. Estos esclavos en ciertos casos llegaron incluso a formar comunidades como la de San Lorenzo de los Mina, que es hoy barrio o sector de la ciudad de Santo Domingo

- los llegados de otros puntos de las Antillas, sobre todo de las Menores, ya dominadas por franceses, ingleses, holandeses, etc. Más modernamente, ya en el período republicano, la afluencia de negros a Santo Domingo continuó en gran número. Cabe citar: el tráfico de trabajadores negros desde las Antillas inglesas en el primer tercio de este siglo para laborar en los ingenios azucareros del este de la isla, y cuyos descendientes se conocen hoy entre nosotros con el nombre de *cocolos*²⁶
- la inmigración de ex esclavos norteamericanos, propiciada por el presidente haitiano Boyer a partir de 1822, cuando logra el control de toda la isla. Estos inmigrantes se avecindaron en Puerto Plata y la península de Samaná. Si bien la inmigración concluyó pronto, los descendientes de esos ex esclavos constituyen en la actualidad un grupo étnico y cultural bien definido y son objeto de interés por parte de varios antropólogos norteamericanos y,
- la numerosa mano de obra importada desde Haití, y cuyo flujo prosigue hoy, y que se ha incorporado en gran parte a la población dominicana, ya legal o ilegalmente.

Todas esas migraciones han contribuido grandemente a aumentar los distintos procesos de transculturación operados en Santo Domingo desde los primeros días de la esclavitud. Remanentes culturales africanos se observan en Santo Domingo en muy diversos aspectos: música, baile, creencias mágico-religiosas, cocina, economía, diversiones, hábitos motores, lenguaje, etc. Un estudio pormenorizado de esos remanentes está todavía por realizarse a pesar de los intentos parciales llevados a cabo hasta ahora por algunos investigadores. Es necesario además precisar la procedencia

²⁶ Nos referimos al trabajo realizado por Carlos Esteban Deive que aparece en el número 12 del *Boletín del Museo del Hombre Dominicano* de 1979, que se sustenta en los estudios de Bryan, 1973 y Mota Acosta, 1977.

tribal de los esclavos, y una historia más documentada de la esclavitud en Santo Domingo debe emprenderse de inmediato.

Podemos resumir que, la población negra de América Latina y el Caribe, siendo casi cuatro veces mayor que la indígena, sobrevive en una situación de pobreza y discriminación. Permanece “tras bastidores” pese a ser igual o mayor que la de los pueblos originarios de la región. A diferencia de los indígenas, que se calcula suman unos 40 millones, los 150 millones de afrodescendientes tienen escaso poder político, organizaciones atomizadas y su situación recibe menos atención en foros internacionales e investigaciones académicas.

Los estudios disponibles indican que más de 90 por ciento de la población descendiente de los esclavos traídos de África a América en la época colonial es pobre, tiene acceso sólo a los empleos menos remunerados y cuenta con bajo nivel de educación. Además, es sujeto de una aguda discriminación por el color de su piel: “Los negros siguen siendo los más excluidos, son en general ‘la última rueda del coche’, incluso más allá que los indígenas”. (Quince Duncan, 2006)²⁷

Para cerrar este capítulo podemos concluir que en América Latina y el Caribe el racismo se concentra sobre todo en los negros, aún más que en los indígenas, y eso es evidente en toda América, aunque hay países que están haciendo esfuerzos importantes por revertir la situación. Pero las circunstancias de los negros han merecido menos atención que las de los indígenas, pues llegaron a América después de la conquista europea, sus parámetros culturales no son originarios de la región y su integración al trabajo fue más plena y rápida.²⁸

En el caso de Cuba, donde el 30 por ciento de sus 11,2 millones de habitantes son negros, el racismo sigue vivo e incluso se intensificó en los últimos 10 años, según

²⁷ Ver: *Aforrealismo: Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana* en <http://www.hcentroamerica.fcs.ucr.ac.cr>. Portal Historia de Centroamericana

²⁸ Estudio de CEPAL, “Discriminación étnico-racial y Xenofobia” (2001)

estudio realizado en 2003 por la Academia de Ciencias, a petición del gobierno de Fidel Castro. La revolución no ha conseguido abatir “las diferencias en el estatus social y económico de la población negra del país”, reconoció en un discurso, el presidente Castro.

Tras siglos de exclusión y dominación, a principios del nuevo milenio los pueblos indígenas, afrolatinos y afrocaribeños presentan los peores indicadores económicos y sociales y tienen escaso reconocimiento cultural y acceso a instancias decisorias. Además, la discriminación étnica y racial también está en la base de los sentimientos xenófobos en los países de la región. Tal discriminación se transfiere al otro-extranjero, sobre todo si no es blanco y migra desde países caracterizados por una mayor densidad de población indígena, afrolatina o afrocaribeña. La xenofobia se exagera si aumenta la masa de desplazados entre fronteras, sea por razones económicas, o expulsados por conflictos bélicos; y sobre todo, si las migraciones internacionales presionan sobre mercados laborales ya restringidos en los países receptores, como en el caso de dominicanos y haitianos.

La discriminación étnica es otra de las principales causas de inequidad en salud. Estas minorías muestran un deterioro en sus condiciones de salud superior a la media de la población general, a lo que se suma el evidente deterioro de los recursos naturales y la pérdida o disminución de territorios ancestrales. En varios países, los grandes proyectos de desarrollo tienen muchas veces consecuencias negativas para los indígenas. Las talas indiscriminadas de bosque nativo, la extracción petrolífera o la construcción de embalses o represas han tenido para ellos y su entorno consecuencias devastadoras.

La educación es otro factor central. A los problemas de acceso y cobertura se agregan los de “pertinencia” pedagógica. El negro en efecto no ve plasmada su

identidad en una sociedad latinoamericana, tan proclive a la eurofilia y a la etnofobia. Es difícil identificarse con los descendientes de los colonizados, que una vez que reclamaron su independencia política de España adoptaron la identidad europea, renegando de su herencia originaria, africana y mestiza, pasando por alto el proceso de conquista, esclavización, servidumbre y explotación.

La eurofilia ha establecido para el hispano-mestizo una meta imposible, pues bien sabemos que el eurocentrismo de origen jamás ha admitido que los latinoamericanos sean blancos y mucho menos europeos. El resultado pues, es un lamentable complejo de inferioridad, muy castrante para el desarrollo cultural de Nuestra América.

CAPÍTULO 3

RACISMO, INVISIBILIDAD Y ESTEREOTIPOS EN LA CULTURA CARIBEÑA DE HABLA HISPANA

La representación de los negros en la cultura cubana

Son escasos los estudios sobre el problema étnico en el dinámico campo literario cubano, así como en el resto de las manifestaciones artísticas. A partir de los años 60, investigaciones sobre el panorama literario latinoamericano, así como estudios poscoloniales y de raza, renovaron los modos de pensar al respecto.

Suele ser muy común en la literatura y el arte la invisibilidad del negro/a. Cuando se le visibiliza, se hace reflejando sólo parte de lo real, desde la naturaleza oprimida del ser esclavo y esclava sin destacar los elementos de resistencia desarrollados por esta raza contra su opresión. En todo caso se resalta el papel jugado por las mujeres negras en el rol que les tocó jugar como vientres reproductores de esclavos o como objetos de satisfacción sexual de sus amos blancos.

Tardía e intermitentemente emprendida por el pensamiento crítico, la etnicidad vive marcada por tres modos de asumirla:

- el abordaje de la complejidad racial caribeña, y la marginación e invisibilización del aporte, la posición y el protagonismo de los negros en esa sociedad y su cultura, a pesar de los ingentes esfuerzos de importantes personalidades en sentido contrario.
- la deformación ejercida por buena parte del discurso crítico, teórico e historiográfico de la cultura caribeña sobre el problema étnico, a pesar de ser,

uno de los elementos imprescindibles de la construcción identitaria. En la mentalidad social dominante en muchos textos de la historiografía y crítica literarias, pueden encontrarse suficientes ejemplos de exclusiones y trazos de invisibilidad, basados en presupuestos ideológicos racistas.

- limitaciones conceptuales, epistemológicas e ideológicas con que se han trabajado los conceptos de raza, afrodescendencia, negritud, mulatez así como el sutil neo-racismo de los últimos años. Todo ello unido a la ausencia y aplazamiento de debates sobre tales conceptos y problemas de significativo peso en la configuración de la cultura y la nación cubanas.

Estas tres maneras de evitar o deformar el tema que abordamos han conformado un auténtico muro de contención que impide cualquier reflexión crítica sobre el asunto. Los temas raciales quedaron aprisionados por el silencio, en las letras cubanas, durante casi dos siglos.

Para comenzar, y pasando casi “de puntillas” por la historiografía literaria cubana, en la considerada literatura abolicionista se percibe, desde las primeras novelas -escritas por blancos- más que un sentimiento anti-esclavista, una intención anti-tratista. Esta es quizá una de las primeras manifestaciones del racismo en las letras cubanas durante el siglo XIX.

La otra vertiente de la incipiente discriminación racial en la literatura la explica William Luis al plantear que: ... “la aparición del negro, como escritor y como personaje literario, marca el comienzo de un contradiscurso anticolonial y antiesclavista”²⁹. No nos cabe dudas de que esto es así, pero mujeres y hombres mulatos y negros como

²⁹ William Luis en, *En busca de la cubanidad: el negro en la literatura y la cultura cubana*, en Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove, Eds., “*Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*,” Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Biblioteca de América, Universidad de Pittsburg, Pittsburg, 2003: 394.

Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), Juan Francisco Manzano o Cristina Ayala, junto a otros, recogidos o no, por Francisco Calcagno (1887) en *“Poetas de color”* (1887) no son solo los primeros autores negros cubanos, sino los primeros negros que ingresan en el núcleo letrado, antiesclavista y anticolonial, del siglo XIX cubano. Razón por la cual pagaron su “herejía”, con la marginación, el silencio y hasta la muerte.

En otra dirección, encontraremos una zona que forma parte de la cultura literaria -aunque ágrafa- de los negros cubanos. Esta se expresa en la divulgación de proverbios, cantos, rezos y otras acciones rituales, así como en las firmas congas y abakuá, que podrían someterse a un examen semiótico que iluminaría otra área en la que la cultura expresa no solo su preocupación sobre los sujetos y los temas negros, sino las propias cosmovisiones -filosóficas, religiosas, éticas, estéticas- de aquellos sujetos sociales y autorales que fueron también, en ocasiones, esclavos antes de su llegada al llamado Nuevo Mundo.

Según Jesús Guanche “el etnos cubano refleja un alto grado de consolidación intraétnica”³⁰. Disentimos de este criterio, pues vale recordar que la autoconciencia étnica, en el caso de los negros cubanos, sufrió una atrofia significativa desde la esclavitud. La situación de sometimiento que comparten grupos excluibles -los negros, y también los chinos- se origina en la sociedad esclavista y colonial, y se traduce hasta nuestros días en diversas formas de prejuicio y discriminación racial en la mentalidad social cubana.

Otra de las razones para expresar nuestro desacuerdo con el criterio de Guanche, tiene que ver con el hecho de que durante los siglos XIX, XX y lo que va del XXI, pocos artistas e intelectuales han asumido y legitimado la condición negro-africana del

³⁰ Véase, Jesús Guanche, *“Etnicidad y racialidad en Cuba actual”*, en *América Negra*, N. 15, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1998: 43.

umbral cultural cubano, pues “lo canónico era la cosmovisión del grupo dominante blanco”³¹ como ha observado Víctor Fowler. Si bien este fenómeno no es exclusivo de Cuba; esa diferencia está, en un factor precisado por el propio Fowler: “el triunfo en Cuba de una revolución socialista, incorporó nuevos elementos al debate”...³².

Algo que se escapa a la apreciación de Fowler y que sí advierte Cornel West, es que esa... “concepción del racismo en la tradición marxista que reconoce la operación específica del racismo dentro del lugar de trabajo (por ejemplo, la discriminación en el empleo y la desigualdad estructural de los salarios) guarda silencio sobre esas operaciones fuera del lugar de trabajo”³³. Aguda observación de West, que exige un replanteo del tema en el actual contexto cubano, pues ni en el plano familiar, ni en la mentalidad social y ni siquiera en las nuevas estructuras políticas e instituciones, han sido encauzadas las críticas y las posibles soluciones emancipatorias para un grupo social que llegó a la etapa revolucionaria con indiscutibles desventajas históricas -lo que no ocurrió con otros grupos: mujeres, campesinos y analfabetos.

Al trabajar sobre este aspecto del campo literario en Cuba, cualquier estudioso se enfrenta con una zona de prejuicios y otras dificultades. Se necesita un gran esfuerzo descolonizador -cuyas referencias pueden encontrarse en Fernando Ortiz, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Nancy Morejón o Roberto Fernández Retamar- junto a nuevos enfoques y cartografías, para incursionar en el terreno de los escritores y escritoras de origen africano en la historia social cubana.

³¹ Tomado de *Erotismo, negritud, tradición y modernidad: Cuatro historias cruzadas sobre un texto*, en “*Rupturas y homenajes* (1997: 100).

³² *Ibidem*

³³ Véase, Cornel West, *Hacia una teoría socialista del racismo*, Revista “*Criterios*”, 2003: 77.

El otro momento significativo de nuestro recorrido se encuentra en los años 20 y los 30 del siglo XX, y lo protagoniza el primer momento del debate social que sobre el tema, acomete la vanguardia cultural cubana. Antecedido por la masacre de miles de negros en la llamada “Guerrita de Agosto” en 1912 y del rechazo “oficial” a la masa de braceros caribeños, en el plano literario y en el de las otras artes, durante la década de los 20, comienza a despertarse un marcado interés por la raíz africana de la cultura cubana. La adscripción al negrismo de varias manifestaciones artísticas que irrumpen en esa época, el controvertido debate sobre el nacionalismo musical y otros temas identitarios, entre el fervor de universalización que traen las corrientes vanguardistas, condicionan el campo cultural para valorar las obras de figuras como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas o Alejo Carpentier. Entre otros, expresan preocupaciones étnicas y les dan un peso importante dentro de las reflexiones socioculturales del momento.

El interés que despiertan estas preocupaciones en los años 30 tiene que ver con la entrada cubana a la modernidad y sus coqueteos con las vanguardias que definen las poéticas de nuevas figuras surgidas en la década anterior. Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y Lydia Cabrera, son los exponentes más significativos en el campo literario de una problemática apenas reconocida por el pensamiento cultural dominante en la época: el negro, su lugar en la cultura y la sociedad cubanas, así como el aporte de culturas y religiones de origen africano. Sin obviar el papel rector de Don Fernando Ortiz, quien desde 1906 inaugura y domina estos temas en una dimensión tanto científica como humanista, las obras de estos tres autores constituyen las voces más altas del diálogo literario de la época.

En el caso de Nicolás Guillén, luego del escándalo que significó la publicación en abril de 1930 de *Motivos de son*, en la página “Ideales de una raza” del *Diario de la Marina*, apareció en 1931 su libro *Sóngoro Cosongo*, en cuyo prólogo escribe el autor:

No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra (...) Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba (...) El negro -a mi juicio- aporta esencias muy firmes a nuestro cóctel.³⁴

Su poética está construida sobre un diálogo anticanónico y una mirada integradora de los componentes étnicos de la nación; sin embargo, el sentido ético y emancipador que en su obra señala las limitaciones ideológicas y culturales de un pensamiento cultural colonizado, no siempre ha sido bien entendido por algunos exégetas de las letras cubanas. Un solo ejemplo bastará: Cintio Vitier, en su obra capital *Lo cubano en la poesía*,³⁵ solo encuentra en “*El apellido*” -donde el poeta pretende reconstruir su identidad personal y cubana desde sus orígenes africanos- uno de los grandes textos de Guillén. Vitier solo ve en lo demás, “*absurdas conjeturas regresivas*” y aunque reconoce su “descubrimiento de las posibilidades poéticas escondidas en la estructura musical y el temple anímico del son”, señala que, en *El abuelo*, Nicolás coloca “frente a un racismo, otro.” Estas consideraciones corresponden a 1958, cuando Guillén ya era un poeta internacionalmente reconocido, premiado y traducido a varias lenguas.

Alejo Carpentier escribe el primer borrador de su novela “*¡Ecue-Yamba-O!*” en la cárcel de la Habana en 1927, la rescribe en París y la publica en Madrid, a mediados de 1933. Hay en ella una valoración, hasta entonces inédita, del hombre negro cubano, su cultura y de una de sus religiones: la abakuá. A pesar de las limitaciones literarias de esta *ópera prima*, señaladas incluso por su propio autor, esta novela manifiesta

³⁴ Nicolás Guillén, “Prólogo” a *Sóngoro Cosongo*, Obra Poética 1920-1958, t. I, Instituto Cubano del Libro, 1972: 114.

³⁵ Véase: Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970: 425.

problemáticas socio-económicas y culturales de un grupo social doblemente marginado.

Años después, el mismo Carpentier explicaría:

Con nosotros (el Grupo Minorista) se reunía Fernando Ortiz. A él debimos mucho de nuestro interés por el folklor negro de Cuba. Había en ello un afán de recuperación de tradiciones despreciadas por toda una burguesía. Interesarse por el negro, en aquellos años, equivalía a adoptar una actitud inconformista, por tanto, revolucionaria.³⁶

Obsérvese aquí la identificación de Carpentier con un concepto emancipador de la cultura, estimulado por la capacidad integradora de Fernando Ortiz. Y justamente, otra discípula de Don Fernando, Lydia Cabrera, publicaría en París sus “*Contes negres de Cuba*” que serían recibidos por Carpentier como: “...Una obra única en nuestra literatura. Aportan un nuevo acento. Son de una deslumbradora originalidad. Sitúan la mitología antillana en la categoría de los valores universales”.³⁷ Pero el entusiasmo crítico de Carpentier no fue común en el campo literario de la época. Cuando cuatro años más tarde, en enero de 1940, se publica en La Habana “*Cuentos negros de Cuba*”, el prólogo de Fernando Ortiz polemiza con los comentarios negativos sobre el libro advirtiendo que:

Estas visiones no son sino las perspectivas que arrancan, involuntariamente, desde un ángulo prejuicioso (...) son muchos en Cuba los negativistas; pero la verdadera cultura y el positivo progreso están en las afirmaciones de las realidades y no en los reniegos. Todo pueblo que se niega a sí mismo está en trance de suicidio. Lo dice un proverbio afrocubano: ‘Chivo que rompe tambó, con su pellejo paga’³⁸.

³⁶ En “*Habla Alejo Carpentier*”. Varios, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas. 1977: 72

³⁷ Alejo Carpentier, “Cuentos negros de Lydia Cabrera”, *Carteles*, La Habana, octubre de 1936: 40.

³⁸ Fernando Ortiz, *Prólogo*, a “*Cuentos negros de Cuba*”, de Lydia Cabrera. Imprenta La Verónica, La Habana, 1940: 4.

Es evidente en tales textos que la década de los 30 recoge uno de los momentos más intensos del debate nacional identitario y las expresiones literarias que lo acompañaron. En la mayoría de las críticas a estas obras se esconde un intento por desconocer o invisibilizar las realidades sociales que encarnan dichos textos y los juicios críticos de sus autores, que no estaban exentos de “debilidades”, y solo valiosas excepciones supieron ver, por ejemplo, cómo la llamada poesía negrista planteaba confusas interrogantes y evasivas respuestas a la sociedad cubana. La voz crítica de Carlos Rafael Rodríguez, se expresaba, en 1936, en una conocida publicación comunista:

Simulando una grata convivencia de blancos y negros, hemos querido diferir aquí - en Cuba- el encaramiento inevitable del problema. Y esa apariencia aleatoria transmite su compromiso a los versos de nuestra poesía afrocriolla (...) Sustraigámonos de la apreciación crítica a que esos poemas nos convidan, para reparar tan solo en el problema que con ellos emerge.³⁹

Juicios como estos, no eran usuales en tanto fue bastante celebrada y en ocasiones sesgada, la crítica a la llamada poesía negrista y aún hoy se tiene como un proceso de legitimación literaria de las voces y las realidades de los negros. Aquel escaqueo literario que -más allá de las valiosas excepciones que la legitimaron primero y superaron después- no reivindicó ni tradujo con autenticidad la voz de la masa que decía expresar y, ocasionalmente, representar; ni dialogó con ella. La búsqueda debía hacerse en otras direcciones, y la crítica debía alentarlas. Cintio Vitier y Gastón Baquero, ambos miembros del reconocido grupo literario *Orígenes*, entre cuyos propósitos estuvo una relectura de las letras nacionales, sorprenden con sus criterios a propósito de la marcada

³⁹ Carlos Rafael Rodríguez, *Aforo de la poesía negra*, “Mediodía” N. 1, La Habana, julio de 1936: 4.

preocupación antillana de *La isla en peso*, antológico poema de Virgilio Piñera, aparecido en 1943, y sobre el cual Vitier apuntó:

Es obvio en el tono y la tesis de este poema el influjo de visiones que, como las de Aimé Césaire en el “*Cuaderno de retorno al país natal*”, de ningún modo y en ningún sentido pueden correspondernos (...) Considero que este testimonio de la isla está falseado.⁴⁰

Y Gastón Baquero, poeta y periodista -mulato, por más señas- agregaba entonces: “Es isla de una antillanía y una martiniquería que no nos expresan, que no nos pertenecen.”⁴¹ Hay en ambos juicios *origenistas* la negación del rostro caribeño de nuestra cultura, desde un emplazamiento quizás eurocéntrico, que parecía “blanquear” nuestras letras, mientras ocultaba nuestro rostro negro, carnavalesco y desacralizador.

Dando un salto en nuestro recorrido, llegamos a la década de los 60, años en que la Revolución cubana irrumpe en toda la cosmovisión social; se imponen nuevas coordenadas en la realidad nacional y comienzan a manifestarse varios cambios en los modos de producción y reproducción cultural. La educación y la cultura, tal como sucedió en otras esferas de la vida social, fueron accesibles para todos, sin reparar en sexo, color de la piel, ni origen social. El debate nacional estuvo centrado en la supervivencia del nuevo proyecto político-social y uno de sus fundamentos sería la unidad nacional. Se abre una discusión identitaria altamente politizada y muy marcada por el conflicto Cuba-Estados Unidos.

El sujeto de las transformaciones sociales es supra-individual (¿colectivo?) y se concibe más allá de su condición sexual, racial o social. Enfatizar alguna de estas subjetividades sería fragmentar –dividir, era la palabra al uso- al protagonista de tales

⁴⁰ Cintio Vitier, Ob. cit.:338.

⁴¹ Gastón Baquero, “*La isla en peso*”. Ensayo, Fundación Central Hispano, Salamanca, 1995: 307.

transformaciones. En el prolífico discurso editorial de la primera mitad de los 60 es posible constatar las diversas -y a veces encontradas- tendencias literarias, estéticas e ideológicas de la cultura del momento. Aun así, en el caso de las “*Ediciones El Puente*”⁴² las causas que originaron sus desencuentros con “lo establecido”, estuvieron relacionadas con prejuicios de orden racial, sexual, clasista, e ideológico y rencillas intra e intergeneracionales.

En el verano de 1961, ve la luz el libro de Walterio Carbonell⁴³: “*Crítica: cómo surge la cultura nacional*”, en el que revisa la historiografía nacional y hace de ella una radical evaluación, y le señala, entre otras cosas, sus fundamentos racistas, coloniales y burgueses. El destacado historiador Jorge Ibarra ha explicado que el mérito historiográfico principal de Walterio Carbonell radica en haber valorado el aporte del negro a la cultura y a la sociedad cubanas como un fenómeno social total, de acuerdo con la perspectiva de Georges Gurvitch, acerca de este tipo de procesos. Hasta entonces, la historiografía burguesa había obviado o subvalorado la participación del negro en el quehacer historiográfico nacional.

⁴² *Ediciones El Puente* fue un proyecto editorial de autores jóvenes, encabezado por José Mario e Isel Rivero en su primer momento. Lanzaron un manifiesto en octubre de 1960, donde se adscriben al proceso revolucionario. A partir de 1961, comienzan a aparecer los más de cuarenta títulos que publicaron hasta principios de 1965. Entre los autores que publican su primer libro *En El Puente* se encuentran Nancy Morejón, Rogelio Martínez Furé, Eugenio Hernández Espinosa, José Milián, Gerardo Fullea León, Ana Justina, José Mario, Georgina Herrera, Nicolás Dorr, Ana María Simo, José Ramón Brene, Évora Tamayo, Manolo Granados, Reynaldo Felipe, Héctor Santiago, Guillermo Cuevas Carrión y otros muchos, sin olvidar aquellos que publican allí sus segundos libros, como Miguel Barnet o Belkis Cuza Malé. Entre sus propuestas hubo varias antologías, de las cuales solo una: la de poesía, en su primer tomo llegó a publicarse. Véase, además, el dossier sobre El Puente que preparó Robert Zurbano: “Re-pasar El Puente”, en *La Gaceta de Cuba*, N. 4, La Habana, julio-agosto de 2005, p. 3. Allí también aclara que “La polémica” sobre el grupo, sus gestualidades y publicaciones estuvo llena de prejuicios, demandas extraliterarias y otras disonancias epocales, pero también nos habla de discusiones inéditas y de nuevas subjetividades e identidades que hoy pudieran llamarse subalternas, donde la raza, la sexualidad, el género, la marginalidad, lo popular y la religiosidad afrocubana fueron elementos configurativos de las distintas propuestas ideo-estéticas que en el interior del grupo entonces germinaban.

⁴³ Activo militante comunista desde la década de los años 40, destacado luchador por los derechos de los negros en Cuba, periodista, investigador y etnólogo formado en Francia durante los 50.

Solo Fernando Ortiz y Elías Entralgo, entre los estudiosos de primera línea, habían hecho justicia a los grupos étnicos excluidos. Pero no tuvo respuesta y, con el paso de los años, un oscuro silencio selló sus páginas.

Es la poesía el género literario que reinó en el panorama editorial cubano de los 60. Nuevas generaciones afirman con sus versos las nuevas transformaciones sociales, Nancy Morejón pertenece a esa nueva hornada; en sus libros publicados por “*Ediciones El Puente*” -*Mutismos* (1962) y *Amor; ciudad atribuida* (1963)- y por la UNEAC: “*Richard trajo su flauta y otros argumentos*”, hay una manera muy especial de asumir un sujeto lírico muy íntimo, alejado -aunque no evadido- de la turbulenta realidad social, y afincado en la memoria familiar y en un profundo re-conocimiento de la cultura popular. La poesía de “*Ediciones El Puente*”, intenta reavivar el debate sobre ciertas preocupaciones sometidas al silencio de la censura de estos años, a pesar de la publicación en Cuba de textos como “*Biografía de un cimarrón*”, de Miguel Barnet o “*La fiesta de los tiburones*”, de Reynaldo González.

Una novela de Manuel Granados “*Adire y el tiempo roto*” -que recibiera una mención en el Premio Casa de las Américas en 1967 y se publicara un año más tarde- también problematiza sobre la integración racial, en medio del contexto épico de la batalla de Playa Girón.⁴⁴ El negro Julián, personaje de esta obra -y una especie de alter ego de Granados- se pregunta sobre su condición racial y los estereotipos racistas que comparte la sociedad cubana, a pesar de los cambios políticos, sociales y económicos que trajo la Revolución. La crítica dio la llamada por respuesta ante la denuncia que el

⁴⁴ Se conoce así al enfrentamiento entre tropas formadas mayoritariamente por cubanos que emigraron de Cuba en 1959, y el recién formado ejército de milicianos y soldados rebeldes simpatizantes de la revolución. El escenario de esta batalla fue Playa Girón, situada al sur de la provincia de Matanzas. La contienda bélica, que significó la primera derrota militar de EEUU en Latinoamérica, devino tema de casi toda la producción literaria y artística de la Isla, al igual que el de la “lucha contra bandidos”. Buena parte de la obra de Jesús Díaz y Antonio Benítez Rojo, por citar solo dos nombres, así lo atestiguan.

libro propuso. Años más tarde, sigue emergiendo la incomodidad que provocó esta obra en buena parte de los críticos cubanos.

Valorada según el “modelo” de la novelística cubana de la Revolución que propusiera entonces Rogelio Rodríguez Coronel, “*Adire y el tiempo roto*” “nos ofrece un caso patológico dentro de la Revolución”, pues es una obra de “tendencias ideológicas (se refiere a la negritud) que sobrevaloran el papel de la raza, el cual, solo es un factor a tener en cuenta dentro de la lucha de clases”. De un comentario como este, no es posible responsabilizar solamente a su autor; si no también a los desaciertos e incapacidad de la crítica literaria cubana para encontrar y explicar las zonas más problemáticas de nuestras letras, algo que merecería también ser estudiado.

Durante estos años 60, etapa de urgencias y epicidad, apenas logra hacerse visible la obra de Roberto Friol, singular personalidad literaria, que publica finalmente en 1968, su primer libro de poesía. Friol, quien no llega a ser conocido en Cuba hasta casi veinte años después “...es dueño de una de las poéticas más diferentes y raras, dentro de la literatura cubana contemporánea. Diferente, curiosa y no menos subestimada.”⁴⁵

Años más tarde, en 1998, obtiene el Premio Nacional de Literatura por la totalidad de su obra, en la que se destaca uno de los grandes ensayos escritos en Cuba, “*Suite por Juan Francisco Manzano*”. Friol se convierte, en la década de los años 80, en uno de los escritores cubanos más respetados por los jóvenes autores:..”No soy el heredero que crees, no he sido criado para alzar la cabeza orgullosa delante de ti, ni el anillo viene bien a mis dedos, de torturado escriba.”

⁴⁵ Véase: Gerardo Fernández, en *Roberto Friol o la torpeza del frater taciturnus*. “*La Gaceta de Cuba*”, N. 6, La Habana, noviembre-diciembre de 1998, p.28. Léase también, como parte de la empatía generacional con que los nuevos poetas de los 80, asumieron la obra de Friol, el poema *Oración por Roberto Friol* casi como un manifiesto generacional de Juan Carlos Flores en *Los pájaros escritos*, Premio David de poesía en 1990, Colección Pinos Nuevos, Ediciones Unión, La Habana, 1994: 68.

En sus libros, Friol incorpora a su cosmovisión cristiana una distancia con la realidad que su mejor estudioso explica como una lectura pagana, aunque también lo caracteriza como “...una aridez, un sentido de lo pequeño, una marca enorme del destino, en medio de una realidad impetuosa, efervescente, y cuando la tendencia de todos -de casi todos- era la alabanza maravillada”⁴⁶.

Todavía en los 60 no se era consciente de que el problema étnico en la literatura era una problemática no resuelta en la sociedad cubana, a pesar de la obra de emancipación social de la Revolución, y de su identificación con los movimientos de los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos y las luchas anticoloniales en África -recuérdese el encuentro de Fidel y Malcolm X en Harlem, en 1962- las reiteradas visitas de los miembros de los Panteras Negras a Cuba, así como el apoyo al movimiento Panafricano y la ayuda, incluso militar, brindada por el país a varias naciones africanas desde mediados de la década del 70. Ciertamente, el proceso revolucionario cubano tuvo una amplia repercusión en los Estados Unidos, incluso entre los exiliados cubanos, caracterizados por su rechazo a la Revolución.

Entre aquellos exiliados, la población negra o mestiza era muy escasa. Lourdes Casal, una joven mulata, con algún ascendente chino, nacida en el barrio de Los Sitios, Centro Habana, en 1938, y que había abandonado la Isla con escasos veinte años, estuvo entre un peculiar grupo de jóvenes cubanos que se radicalizaron en los años de la guerra de Viet Nam. Su estancia neoyorquina la mantuvo lejos de la excesiva politización de Miami. En su obra literaria -poesía, narrativa y periodismo- palpita la angustia y el desarraigo que provoca el exilio. “*El barrio regresa en sus sonidos*”, dice:

Donde dije sobrevivir al látigo negrero,
debí decir tardes incoloras, pegajosas

⁴⁶ Gerardo Fernández, Ob. cit.: 28.

bajo la luz monótona,
 el traqueteo desencuadernante,
 la humanidad oliente
 del *subway* a las cinco y media de la tarde.

Evoca además en estos versos, orishas familiares que pone a vivir más allá de su imaginación y de su historia, tratando de hacer llevaderos la distancia y sus dolores. Con “*Palabras juntan revolución*”, Lourdes Casal alcanzó un Premio especial del Concurso Casa de las Américas en 1981. Este poemario recupera el espacio espiritual de la Isla no solo a través de la nostalgia, sino de su expresándolo como hecho existencial aun por resolver, que se debate de manera dialógica entre lo ancestral identitario, y el presente del sujeto que vive alienado o marginado de sus espacios y cultura originales. Aunque no es un libro marcado por las preocupaciones raciales, ofrece, sobre todo en su primera parte, una reconstrucción de la vida cotidiana de una familia mestiza cubana durante los años 40 y los 50.

Resulta evidente su religiosidad en más de un poema -“*Obatalá*”, “*Ebbo*”, “*La danza eterna*” o “*Yemayá*”- y el apego a las tradiciones identitarias, en la alusiva descripción de la música, los bailes y las formas de vestir y de vida que llevaban sus familiares, admirablemente descritos desde las distancias física y temporal. Este reclamo poético no fue escuchado por la crítica de aquellos años, ocupada entonces del discurso lírico de la Isla, que acusaba aún estridentes sonidos épicos, que anunciaban la entrada en la década de los 80.

Durante esos míticos años, se produce el comienzo de un proceso de reajustes y aperturas, que pusieron en evidencia determinadas carencias, olvidos y prejuicios en el discurso crítico de la cultura cubana, transformándose así su campo cultural. Ya a

finales de esta década hay una reformulación de la literatura nacional en todas sus dimensiones -temáticas, estilísticas, canónicas, sexuales, raciales, geográficas, ideológicas, políticas-, que provocan la fundación de un espacio literario en el cual estas tensiones y contradicciones comienzan a reconocerse y legitimarse.

En este complejo proceso de reformulación estético-ideológica que apenas comienza a finales de los años 80, el debate sobre la raza todavía resultaba incipiente. Sin embargo, en términos de creación literaria, podrían señalarse una mayor cantidad de autores negros hombres y mujeres y un mayor abordaje de las problemáticas raciales por parte de la creación y la crítica de arte, musical, cinematográfica y teatral, con la excepción de la crítica literaria, donde son muy escasos los acercamientos. En este campo literario renovado, confluyen los jóvenes autores, junto a otras generaciones, que también van a renovar o, al menos, reajustar sus propuestas esenciales en el curso de estos años. Al acercarnos a la última década del siglo XX, nuestro recorrido se detendrá necesariamente tres autores de generaciones distintas. Eliseo Altunaga, Ángel Escobar y Teresa Cárdenas.

Eliseo Altunaga (Camagüey 1941), es un narrador que publica, en 1984, un libro de cuentos inadvertido para la crítica, aunque casi premiado en el Concurso Casa de las Américas de 1980: *Todo mezclado*, aborda los avatares de la esclavitud, el cimarronaje y la resistencia como fundamento de nuestra cultura. En 1997 publica su primera novela, *“A medianoche llegan los muertos”*, nacida de una larga investigación para una película, que nunca llegó a filmarse, sobre la figura de Antonio Maceo. En el prólogo a este libro, su autor apuntaba:

Al leer más sobre Antonio Maceo, comprendí que el relato mítico y sacralizado que aprendí en la escuela ofrecía una imagen borrosa de las hazañas que en realidad

hizo y ocultaba la sagacidad de su pensamiento frente al racismo y a las astutas confabulaciones proyectadas por los políticos metropolitanos.⁴⁷

Altunaga se propone una reescritura de la historia de aquellos que “mestizaron para siempre la Isla y reclaman su historia”. A través de dos personajes apenas antagonicos -el Escribano y el Yerbero- elabora un discurso dialógico con el que reescribe y evalúa el pensamiento historiográfico tradicional, para aportar nuevos elementos de discusión al debate sobre la construcción identitaria de nuestra cultura e historia. La obra de Altunaga es de las más relevantes dentro de la novelística cubana, en las últimas décadas del pasado siglo. Muchos autores negros que en los momentos iniciales de su carrera literaria no abordaban asuntos raciales en sus textos con las excepciones de Excilia Saldaña o Tato Quiñónez.

Si bien la poesía en los últimos años del siglo XX deja de ser el género central de las letras cubanas, podría decirse que desde ella se proyectaron muchos de los replanteos que otros géneros han explicitado después, de manera un poco más entusiasta.

A Ángel Escobar (Guantánamo, 1957) le pertenece una de las escrituras más desgarradoras, desconcertantes y transgenéricas de las letras cubanas de este siglo. Sus obras de teatro, cuentos, ensayos y poesías construyen una *opus* de lo marginal y su representación. Hay muchas voces en este autor, y una memoria esquizoide, con las que elabora un juego de personajes cuyas apetencias les son prohibidas en la realidad, tal como en el pasado.

Ni siquiera puedo ser
una esclava abisinia.

⁴⁷ Eliseo Altunaga, *A medianoche llegan los muertos*, Letras Cubanas, La Habana, 1997, p. 5.

Esto que venden, aquí,
 en la plaza, y hacen pasar
 por mí, mirándome los dientes,
 es alimento para buitres
 y, a lo mejor, si me comen, se indigestan, y mueren.
 Dicen que hay demasiados
 y, todavía, no han llegado los ecologistas
 que se preocuparán de los buitres,
 no de mí, Ángel Escobar,
 esa carroña del porvenir que, solo yo, miro sin asco,
 y con tristeza.

Una de las maneras de representar la condición marginal y su autoconciencia está en el modo en que Ángel Escobar asume el discurso interracial cubano, y lanza agudas reflexiones sobre el espacio literario al cual pertenece, así como ante el canon cultural que comparte. Sobre todo, su obra poética está llena de apuntes metapoéticos y de otras indicaciones textuales, formando un tejido cuya densidad nadie se ha atrevido a analizar.

Un último ejemplo entre los grupos actuantes en el campo literario de hoy, es el denominado por la crítica Basilia Papastamatiu como “*El Palenque*”,⁴⁸ integrado por siete autoras y autores negros que, en su mayoría, no priorizan el asunto racial en sus obras -aunque tampoco lo excluyen- y ofrecen novedosos emplazamientos y preocupaciones identitarias.

⁴⁸ Durante el Encuentro Nacional de la Crítica y el Ensayo, auspiciado por la Asociación de Escritores de la UNEAC y la filial de dicha organización en Pinar del Río, en octubre de 2001, la crítica Basilia Papastamatiu lanzó esta “etiqueta” que agrupa a los autores citados.

Estos escritores trabajan varias formas de deconstrucción a través de conceptos “posmodernos” de escritura que les permiten, por ejemplo, profundizar en el habla popular habanera en el caso de Ismael González Castañer. Entre tanto, Caridad Atencio apuesta por agudas percepciones sexistas, Rito Ramón Aroche lo hace por nuevas rupturas y/o lecturas poéticas.

Antonio Armenteros se esfuerza en la acuciente búsqueda identitaria, estableciendo un “diálogo” entre la identidad personal y la nacional. Mientras Julio Mitjans se caracteriza por una desgarradora y reflexiva asunción de signo *gay*. Son estas, poéticas en un alto nivel de tensión e interrogaciones con respecto al lenguaje y a la cultura “nacional” cuyos autores comparten. Su literariedad los coloca en el otro extremo de la “escritura” de uno de los poetas más polémicos de los últimos años en Cuba, Eloy Machado, conocido como *El Ambia* ⁴⁹.

Nos sitúa en una de las encrucijadas del campo literario que señala el espacio compartido por la escritura y la oralidad, y que en Cuba, tiene como referente, la paradigmática obra de Luis Carbonell, reconocido como “El acuarelista de la poesía antillana”, por la proyección escénica que alcanzó en su voz, tanto la poesía culta como la popular. En él “reencarna” el *griot* africano.

Eloy Machado, es también el hambre, “el invento” y la cárcel de otros tiempos, la dignidad recuperada en los aires más recientes, sus días en la construcción, su amistad con Efigenio Ameijeiras, su intuición poética, la acogida que le dispensó Nicolás Guillén, el aplauso iniciático de Cintio Vitier y sus libros desde “*Camán lloró*” (1984) hasta “*Por mi pura*” (2004), pasando por su colaboración con los grupos musicales

⁴⁹ Este sobrenombre lo identifica con su nacimiento (década de los 40) y posterior formación en un barrio pobre y marginal de mayoría negra, y practicante de religiones afrocubanas en La Habana. El vocablo proviene, como otros muchos, de las deformaciones que han sufrido los dialectos de los negros esclavos al contaminarse con el registro popular del castellano hablado en Cuba. Al igual que *asere*, *cúmbila*, *ecobio*, *monina*, *consotte* (*consorte*), *nagüe* o *negüe*: *ambia* equivale, en el africano de origen subsahariano, al término amigo.

Yoruba Andabo y Clave y Guaguancó,⁵⁰ y su vuelta al mundo en la cuerda timbera de *Los Van Van* mediante “*Soy todo*”.

Su trabajo oral está vinculado a un saber poco valorado por el canon literario cubano. Lo conforman voces, cantos y sentidos que sobreviven en el lenguaje ritual y no ritual religioso afrocubano, así como en zonas marginales de La Habana, muy particularmente en el habla y la música popular actuales, que expresan la vitalidad de esas religiones y los modos de comunicación dentro de la dinámica cotidiana en estos barrios:

Soy todo el eso
 Soy el poeta de la rumba
 Soy el danzón, eco del tambor
 Soy la misión de mis raíces,
 la historia de mis tugurios.
 Soy vida que se desliza cerca,
 Soy los colores en una cadena de granos
 manteniendo mis raíces vivas.
 Soy pimienta del chile,
 Soy caliente,
 Soy el paso de Shangó,
 El paso de Obbatalá
 la risa de Yemayá
 el valor de Oggún,
 el mármol de hacer girar la tapa de Elegba.
 Soy Obbá,
 Soy Siré, siré,
 Soy Aberiñan y Aberisán,

⁵⁰ Son prestigiosas agrupaciones de música y danzas afrocubanas.

Soy razón en el rompecabezas,
 el hombre que trajo la luz
 a Obedí el cazador de la duda,
 Soy la mano de la verdad,
 Soy Arere
 Soy conciencia
 Soy Orula⁵¹

Nótese cómo la poesía de *El Ambia* parece llevarnos a lo que Walter Mignolo⁵² denomina “espacio conflictivo de enunciación” por su elaboración “textual” de una práctica cultural que es alternativa a la lengua y a la gramática lingüística con que se expresa. Más allá del toque “turístico - performativo” por el que muchos puristas - cubanos o no- lo “aceptan”. El trabajo etnotextual de Eloy Machado requiere un acercamiento más desprejuiciado.

Muchos autores negros que en los momentos iniciales de su carrera literaria no abordaban asuntos o problemáticas raciales en sus textos -como sí fue característico en las obras de Excilia Saldaña o Tato Quiñónez- han venido reajustando sus presupuestos temáticos, unos con más conciencia que otros, e insertando tales temas en sus últimos textos. En este reajuste pudieran mencionarse las obras de Marta Rojas, Domingo Alfonso, Alberto Guerra, Soleida Ríos, Alexis Díaz Pimienta, Zoelia Frómeta, Alberto Abreu y otros, de manera que constatamos un creciente proceso de concientización racial en los últimos lustros. Este inevitable proceso se ha producido, curiosamente, con menos referencias literarias del mundo africano que aquel existente en Cuba entre las

⁵¹ Tomado de “Eloy Machado, *El Ambia Poet*” por Pedro Pérez Sarduy: afrocubaweb.com 2001.

⁵² Walter Mignolo, en *Decires fuera de lugar: Sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción*, “*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*”, No. 41, Lima-Hanover, 1995: 27.

décadas de los 60 y los 70, a través de la colección Cocuyo de la Editorial Arte y Literatura, que promovió un verdadero *boom* de lectura de la novela africana, la mayoría de las veces en su primera versión al español.

A pesar de la descomunal obra de traducción y divulgación del patrimonio literario africano publicada en Cuba por el sabio africanista Rogelio Martínez Furé, las culturas africanas -y en menor medida, la literatura- no constituyen referencias vivas y actuates, como influencias o modelos para los autores cubanos del último cuarto del siglo XX. Algo similar ocurre con las poéticas que se producen fuera de la capital e incluso fuera de la Isla misma, al margen de una mirada crítica que dé razón de las particularidades regionales o extrainsulares de nuestras letras. En este sentido, las obras de algunos autores reciben una doble marginación.

Un caso significativo, entre otros santiagueros, es el de Jesús Cos Causse, poeta y periodista, autor de una docena de poemarios con una marcada influencia del Caribe, sus trasiegos marinos, su traumática historia y sus personalidades más representativas:

Mi raza es un trozo de carbón
 ardiendo en la noche, gritando en la madrugada.
 Mi color no tiene el privilegio de componer el arcoiris.
 Y yo, el Poeta, soy un eslabón entre la noche y el fondo del mar.
 ¡Oh, lluvias!, ustedes borraron las huellas de las civilizaciones
 y los rostros de las piedras.
 ¡Oh, lluvias en las Antillas y las Islas sin Alas!
 Ahí viene el hombre que siembra los árboles y los símbolos.
 El Rey de los Bosques, le dicen,
 y él sonríe con picardía, acariciando el hacha escondida.
 Así las cosas, Saint-John Perse.

Ni el cielo ni la tierra ni el infierno ni el paraíso
nos pertenecen.”⁵³

También ubicados en el entorno generacional, que hemos estado analizando se encuentran las obras narrativa y poética de Esteban Luis de Cárdenas y Pedro Pérez Sarduy, autores ya reconocidos y editados en Cuba, pero cuyas residencias hoy en Miami y Londres, respectivamente, motiva que se desconozcan pues, la crítica literaria insular está rebasando la mala costumbre de excluir a los escritores que no viven en Cuba. Estos autores tampoco están insertos en el *mainstream* de la literatura que se hace en sus ciudades de residencia y aunque no por las mismas razones, son muy poco visibles en la dinámica literaria desde donde producen. Pérez Sarduy, en las últimas décadas, se ha erigido -en virtud de su residencia en Londres, su conciencia racial y sus preocupaciones ideológicas- como portavoz de los artistas e intelectuales negros cubanos de la Isla, a quienes divulga en antologías, revistas y páginas *WEB*.

No es el caso de Cárdenas, quien salió en 1980 hacia Miami, ciudad donde ha publicado tres libros, sobre todo uno de cuentos titulado, *Un café exquisito*, donde una voz amarga describe el lado marginal de la ciudad de Miami y sus personajes más sórdidos. Su mirada cinematográfica recuerda el cine negro norteamericano, por ejemplo en *Alta frecuencia*, una de las piezas más logradas de toda su obra, narra:

El tipo era un cubano negro y estaba bien vestido. Intuyó que era cubano por el aspecto, los norteamericanos son distintos, además, primero son negros y después, si acaso, norteamericanos. Así había sido su padre... De igual manera era un hombre y, para ella, todos eran unos perros. Sin embargo, aquel individuo, por su

⁵³ Jesús Cos Causse en *Confesiones a Saint-John Perse*, “Del Caribe”, No. 42, Santiago de Cuba, 2003: 23.

expresión resuelta, parecía que tenía dinero. Esas, en realidad, eran sus ganas. Estaba loca por fumarse un crack y él la había mirado con deseos...⁵⁴

Si en la narrativa de Cárdenas los personajes sufren un desarraigo irresoluble que los conduce inevitablemente al crimen, en “*Las criadas de La Habana*” de (2003), Pérez Sarduy -a través de un discurso, narrativo, a nuestro juicio, muy descuidado- se explicita la lucha de la joven cubana negra por no ser la criada de la familia cubana blanca, un rasgo autobiográfico bastante socorrido:

Graciélita, cuando se habla de cubanos o cubano-americanos, los negros no existen. Y esto me insulta mucho, porque tú ves a las norteamericanas de piel más clara que tú y que yo, y se sienten orgullosas y dicen que son *black*, nada de mulatas. Inclusive, en Tampa conocí familias mulatas, cubanas, que llevan varias generaciones por acá, y se consideran *Black*.⁵⁵

Es notable, en ambos fragmentos, una mirada desde otro margen; lectura desgarrada de la realidad que comparten los sujetos de ambos textos (el de Cárdenas y el de Sarduy) a la hora de enfrentarse, desde su condición racial, a una sociedad que si, supuestamente, no los discrimina al menos les niega los mismos derechos que entrega a otros, condenándolos frecuentemente a la enajenación y la violencia. Resulta curioso, además, la profusa entrada de personajes negros en la literatura de finales del siglo pasado publicada fuera de la Isla.

La mayoría de estas historias están vinculadas con la emigración del Mariel, las religiones afrocubanas y con actos criminales, incluso en autores que escriben en inglés,

⁵⁴ Pedro Pérez Sarduy, *Las criadas de La Habana*, Editorial Plaza Mayor, San Juan de Puerto Rico, 2001: 198-9.

⁵⁵ Esteban Luis Cárdenas en “*Alta frecuencia, Un café exquisito*”, Ediciones Universal, Miami, 2001.

como es el caso de Alex Abella y su novela *The Killing of the Saints: The woman smiled knowingly*:

*“Then why are you so smashed, Carlitos” “Smashed of what?” Oh, whats the use, I refuse to argue with a mad woman. I took one step, then the words stop me. She pressed her face against mine. “Tell them how you were born in Havana. Tell them how smashed you are of being Cuban. Tell them how you killed your father”.*⁵⁶

Sobre esta obra Víctor Fowler ha dicho que representa un caso de “recuperación de la identidad”, pues el conflicto generacional, idiomático y de patrones culturales que separan al padre y al hijo se resuelve con la muerte violenta: “Puesto que no hay más necesidad de ocultar el origen -explica Fowler- es que puede decirse que hemos presenciado un caso de recuperación de la identidad”.⁵⁷ Pero esta recuperación identitaria resulta aberrante y manipuladora, en casos como el de Zoé Valdés. Ella y su obra son la construcción de otra identidad “cubana” en el mundo editorial europeo, cuando menos, cínica, al intentar restaurar su “nueva” identidad, discriminando sus partes “desechables” y asumiendo con toda naturalidad los códigos eurocéntricos para procurar que sus libros funcionen en ese mercado: (...) “A Europa no se llega en taxi. Claro que no. El pasaporte de la abuela irlandesa traería buena suerte, el del abuelo chino daría paciencia, el del abuelo gallego tal vez algún día la salvaría, su abuela negra nunca había tenido pasaporte”.⁵⁸

En la Isla se sigue renovando el debate identitario. Uno de los intelectuales que ha emprendido esta tarea es Víctor Fowler, quien en sus ensayos, sumerge de manera

⁵⁶ Alex Abella, *“The Killing of the Saints”*, Penguin Books, Nueva York, 1991: 77.

⁵⁷ Víctor Fowler, *“Miradas a la identidad en la literatura de la diáspora, Rupturas y homenajes”*: 204.

⁵⁸ Zoé Valdés, *“La hija del embajador”*, Emecé Narrativa, Barcelona, 1996:15. Esta visión identitaria forma parte de una intencionalidad más que ideológica, aberrantemente politizada, pero ello podría ser objetivo de otro trabajo.

muy inteligente lo testimonial y crítico dentro del proceso cultural en que se encuentran obras, sujetos y productos culturales, el resultado de todo ello son nuevas e interesantes interrogantes. En sus páginas, los temas raciales se entrecruzan con el erotismo, la homosexualidad, y tiene como marco, el siglo XIX, la modernidad o la diáspora, en un proceso de reconstrucción serio, de la historia cultural de la nación.

Esta restauración, comienza también a explicarse en la ensayística de otros escritores jóvenes, como Samuel Furé Davis, quien moviéndose en el terreno de la caribeñidad ⁵⁹ indaga sobre la historia del reggae y la *dub poetry* ⁶⁰ en Jamaica; Oilda Hevia Larnier revela el papel de las llamadas sociedades de color en Cuba durante la República; y Marta Lesmes expone la marca hispánica en autores negros cubanos. Ellos y otros autores, artistas, promotores y realizadores audiovisuales están comenzando a hacer una destacada labor de crítica, vindicación y elaboración creativa de debates y tareas intelectuales en las más diversas instancias de la creación e, incluso, de la política cultural.

En los últimos tiempos por fin, se reconoce, más allá de sus obras personales, las acciones socioculturales que desarrollan Gerardo Alfonso, Ariel Ribeaux, Gloria Rolando, Tato Quiñones, Tomás Fernández Robaina, Gisela Arandia, Pablo Herrera, Ariel Fernández, Leyda Oquendo, Fernando Martínez Heredia, Leonardo Acosta, Inés María Martiatu, Joaquín Borges-Triana, Lázara Menéndez, Reynaldo González, Juan Roberto Diago o Julia Mirabal. Todos realizan una diversa, compleja y trascendente

⁵⁹ Antonio Benítez Rojo afirma que si existe algo característico de los caribeños eso es que, en lo fundamental, su experiencia estética ocurre en el marco de rituales y representaciones de carácter colectivo, ahistórico e improvisatorio (...) Quizá por eso las formas más naturales de la expresión cultural caribeña sean el baile y la música populares. Véase: Benítez Rojo, Antonio: *“La isla que se repite”*. Edición definitiva. Barcelona, Casiopea. 1998.

⁶⁰ El término *dub-poetry* fue acuñado a mediados de los setenta por Linton Kwesi Johnson para hacer referencia al lirismo cultivado por algunos *disc jockeys* jamaicanos como Big Youth, I-roy, U-roy y Dillinger, entre otros. Sin embargo, con el paso del tiempo dicho concepto ha llegado a englobar un estilo literario ampliamente fundamentado en los principios de belleza derivados del reggae.

tarea intelectual, que en un sentido práctico, y de activismo social e intelectual los convierte en lo que Cornel West llama un nuevo tipo de trabajador cultural, y agrega:

...quienes trabajan con nuevas formas de conciencia intelectual, permiten vislumbrar una reconcepción de la vocación de crítico y artista, que trata de socavar las divisiones del trabajo prevalecientes en la academia, los museos, los medios masivos de difusión y las redes de galerías, aunque mantienen modos de crítica en ubicua comercialización de la cultura en la aldea global.⁶¹

Puede sumarse a esta ingente actividad, la obra de un grupo de jóvenes poetas. Leonardo Guevara, por ejemplo, en su prosa poética “Ensayo sobre los poetas R”, reflexiona:

..R místico sin recogimiento, erigido en el dios de los poetas post-menores. Dice pertenecer a la raza del suplicio y tildó a todos los que pudo de negros. (...)

¿Excentricidad de escritura o consecuencia de rebeldía? Por otro lado están las excelentes poetisas R, que no saben del cuerpo negro nacional. Algunas lo ven apto para el baile, ladrón de sentimientos, pero imposible de ser héroe de una literatura expuesta e impuesta por otro tipo de canon de belleza, dicen -las más atrevidas- qué rabos más largos. ¿Será acaso que no hemos evolucionado?⁶²

En los más jóvenes, se encuentran autores con una marcada conciencia racial que no es solo una tematización o preocupación ideológica, sino algo que se construye desprejuiciada y naturalmente en un contexto cultural que no es muy propicio. Esta conciencia racial constituye un peculiar emplazamiento desde el cual se aceptan o rechazan estereotipos y modelos culturales; se trata de una conciencia del origen etno-cultural donde se construye una mirada identitaria, articulada con la realización colectiva de sí mismo. En la medida en que esta visión no se enajena, reprime o

⁶¹ Cornel West, *Las nuevas políticas culturales de la diferencia*, “Temas”, N. 28, La Habana, enero-marzo de 2002: 4.

⁶² Leonardo Guevara Navarro, “Ensayo sobre los poetas R, *Vida en comunión*, Letras Cubanas, La Habana, 2001:18.

discrimina, enriquece con su plenitud una cultura y una nación para todos. Otros autores negros, mestizos y blancos nos expresan preocupaciones nuevas. Ellos han estado trabajando desde muchos años antes, sobre todo en el campo de la historiografía.

Dentro de los estudios literarios, no se puede obviar el papel de importantes ensayistas como Roberto Friol, Ana Cairo, Rogelio Martínez Furé, Nancy Morejón, Tato Quiñones, Leyda Oquendo, Tomás Fernández Robaina o William Luis, a la hora de pensar en obras, figuras, problemáticas literarias o situaciones socioculturales que implica asumirse desde posiciones no tradicionales, occidentalizadas y racistas.

A partir de todo ello se originan testimonios y aportes intelectuales con los que validar voces y estrategias, así como deconstruir el discurso colonial que pervive en la actual construcción canónica de la cultura cubana. No es la única deconstrucción creadora que urge hacer en nuestro campo cultural, pero sí una de las más importantes.

Otras de las expresiones literarias con una fuerte marca racial que cierra el siglo XX cubano son las letras de *Rap*⁶³ obras de jóvenes que portan en su *spoken word* nuevas poéticas. Procedentes, en su mayoría, de barrios y/o familias marginales, no solo de Ciudad de la Habana, también de Santiago de Cuba, Guantánamo y Matanzas, hasta alcanzar todo el país, comenzaron a expresarse en el lenguaje más callejero.

Sus testimonios versan sobre el mundo del barrio, el desproporcionado universo excluyente que ha creado el turismo, las inversiones extranjeras y la circulación del dólar estadounidense. Denuncian el asedio policial a los jóvenes negros, la prostitución y la drogadicción, a la vez que critican a los balseros que abandonan el país poniendo sus vidas en peligro, abrazan el ideario emancipatorio de la Revolución, con propuestas de nuevas formas de hermandad y solidaridad.

⁶³ Véase el artículo *Cuba's Rap Vanguard Reaches Beyond the Party Line*, por Marc Lacey publicado en la versión digital de The New York Times el 15 de diciembre de 2006.

Son centenares las agrupaciones raperas, carentes de tecnología pero llenos de energía y de un discurso atrevido y resignificador de textos literarios y musicales cubanos y foráneos: Nicolás Guillén, Benny Moré, Juan Formell, canciones infantiles o de moda, junto a discursos o cartas de Antonio Maceo, José Martí, Che Guevara, Malcolm X, Bob Marley, Nelson Mandela u otros símbolos tercermundistas, luchadores contra el racismo y el colonialismo. Asumen enfoques tan radicales como comprometidos con el proyecto social cubano -singularidad bastante manipulada fuera de Cuba- y exhiben un fresco discurso crítico y emancipador.

Uno de los textos más populares dentro de la naciente cultura hip hop, que no tuvo acceso a los medios de difusión, pero sí a las peñas, descargas caseras y conciertos “no oficiales”, hacía que todos los asistentes preguntaran, junto al MC Molano: “¿*Quién tiró la tiza?*”. Y la respuesta no se hacía esperar: “*El negro ese*”. Con este tema se hacía popular entre los adolescentes cubanos la problemática del racismo y su presencia en las escuelas, la calle y el habla popular. En *Mambí*, del grupo rapero “Obsesión”, aparece este el tema del racismo vinculado a la historia nacional, en un diálogo con la poesía de Nicolás Guillén y la realidad actual, y dedicado al periodista negro norteamericano, condenado a muerte, Mumia Abu Jamal:

¡Escucha esto, Nicolás!
estoy rapeando al compás de mis pasas,
mi ñata, mi bembá, mi árbol genealógico
mi historia, mis costumbres,
mi religión y mi forma de pensar.”⁶⁴

⁶⁴ Obsesión (dúo rapero integrado por Alexey Rodríguez Mola, “*El tipo este*” y Magia López Cabrera, “*Mambí*”). Tomado de *From Cuba. A Special Issue “Boundary”* No.2, V. 29, No. 3, Otoño de 2002, Duke University Press: 208-9.

En todos los años del proceso revolucionario, no se había presenciado un discurso de tanta carga vindicativa sobre el tema racial como el que puede encontrarse en decenas de textos raperos. Roberto Zurbano ha puntualizado que:

...el rapero cubano es un sujeto subalterno, con suficiente capacidad crítica para rechazar la carga excesivamente eurocéntrica de nuestra cultura, porque esta escamotea el reconocimiento de formas culturales propias, ajenas al canon occidental, como las expresiones afrocubanas religiosas, la cultura popular o la oralidad.⁶⁵

El rapero lucha contra esa sutil dominación cultural que no llega a enajenarlo, pero a veces lo excluye; no es el único sujeto cultural de la Isla que sufre y percibe esta dominación, pero sí el único que la rechaza abierta y públicamente. Esta conciencia sobre la necesidad de contribuir a la visibilidad de autores cubanos negros y obras sobre conflictos raciales históricos y actuales, no excluye a los autores cubanos blancos, a quienes también se les podría ubicar en este mismo esfuerzo reivindicador.

¿Cómo asumir y dignificar una voz subalterna en el discurso literario? Es esta una de las interrogantes que tendrá que resolverse en el proceso de creación de cada autor. Algunas respuestas se hallan en la obra de Nicolás Guillén, Aimé Césaire, Nancy Morejón, el último Gastón Baquero, Ángel Escobar, Derek Walcott o Toni Morrison, quienes han sabido dialogar con la tradición de su lengua, su época y su cultura, agregándole una visión nueva a partir del emplazamiento descolonizador de sus textos, de la evidente actitud deconstructora del canon tradicional y de la reivindicación estética e ideológica que tiene lugar en sus respectivas obras.

⁶⁵ Véase Roberto Zurbano, *Se buscan: textos urgentes para sonidos hambrientos*, "Movimiento", No. 3, La Habana, 2004: 9.

Aún así, resulta controvertido de la definición de una “literatura negra” en Cuba, tal como lo serían las definiciones de literaturas “femenina” o “gay” -por citar dos ejemplos igualmente actuales y complejos- pues a los creadores de estas zonas culturales no podríamos identificarlos solo por su condición racial, lo que reduciría sustancialmente el enfoque de esa producción. Por tal razón, disentimos del criterio de Linda Howe⁶⁶ artistas que unifica a artistas y escritores como “afrocubanos en el período revolucionario”.

Consideramos que ello invisibiliza y margina. Para alguien que no se haya adentrado en la historia cultural cubana, podría ser tentadora dicha propuesta, pero desde esta tesis lo refutamos, pues no se debe defender simplemente la existencia de una “literatura negra”, es necesario además, la inclusión y el reconocimiento de los creadores afrodescendientes y su creación, en una literatura nacional y en una sociedad socialista.

Otro argumento para rechazar la propuesta de Linda Howe es que la dicotomía “cultura blanca” / “cultura negra” nace de las disquisiciones de un campo cultural racializado por la hegemonía blanca, que funda la sociedad cubana desde su etapa colonial y colonizada. Desde aquella época se pueden contabilizar más negros en el campo cultural que los que aparecen en los clásicos documentos historiográficos de Francisco Calcagno y Carlos M. Trelles.

Vale deconstruir tanto arquetipo racista, donde ni lo negro ni lo blanco constituyen elementos jerárquicos, sino sus diálogos. A estas alturas, resultaría difícil o demasiado esquemático clasificar la cultura cubana por colores. Por otra parte, la asunción de una identidad racial en cualquier autor es una elección personal, cultural e

⁶⁶ Véase Linda Howe en *La producción cultural de artistas y escritores afrocubanos en el período revolucionario*, “Acta Literaria”, N. 26, Santiago de Chile, 2001: 84.

histórica, y también un proceso estético-ideológico muy complejo, contradictorio y de connotaciones tan diversas como las poéticas que pueden encontrarse entre los mejores escritores negros, blancos, árabes o judíos en todo el mundo.

El análisis particular de tales poéticas, desde este enfoque étnico -casi inexistente en Cuba- ofrecerá satisfacciones, contradicciones, desconciertos, pero sobre todo, esclarecedoras lecciones sobre el entramado identitario cubano y su apenas reconocida pluralidad. A la vez, nos permite dilucidar esa peculiar producción literaria que tematiza y problematiza -cruzándolos con otras importantes diferencias- asuntos relativos al negro en tanto autor y sujeto literario, conflictos raciales, sexuales, religiosos, clasistas y otras ausencias temáticas, historiográficas e ideológicas. Estas forman parte, en primer lugar, de la más evidente realidad social y, en segundo, de un sordo debate identitario en el cual aún no se insertan estas propuestas consecuentemente.

La representación de los negros en la cultura puertorriqueña

La aportación cultural y el folklore de ascendencia africana en Puerto Rico es uno de los temas más estudiados y destacados. Tal vez porque la música, la artesanía, el baile, la pintura y las artes en general proveen espacios únicos de expresión y su lenguaje es considerado por muchos universal o dicho de otra forma, las artes pueden traspasar las fronteras culturales. Dos de las investigaciones pioneras sobre las aportaciones africanas y del negro/a a la cultura puertorriqueña que forman parte del canon son las de Alegría (1958) sobre las fiestas de Loíza y la de Álvarez Nazario (1960) sobre las denominaciones de los bailes de bomba.

La investigación etnográfica de Fiet (2007) está centrada en la estética de las fiestas de Loíza. Lo que para algunos supone una pérdida de la identidad, de la tradición

o la asimilación de las fiestas presenta para Fiet un reto investigativo e interpretativo. Fiet denomina al conjunto de las festividades dedicadas a Santiago Apóstol en Loíza “performance cultural comunicativo afro caribeño” producto del “elemento híbrido de la indefinida africanía dentro de las fiestas”. Los significados y significantes de un “texto repetido con variaciones e innovaciones” en Loíza le dan pie al autor para observar los elementos de las procesiones y la fiesta traducidos en personajes, música, bailes, vestuarios y máscaras como un “evento único” de teatro “hispano afro antillano”. Esta investigación es una mirada al “otro subalterno”, como diría Spivak (1988), sin hacer juicios éticos porque Fiet no se plantea la posible pérdida de valores, de la tradición o analiza la posible asimilación cultural en las fiestas.

Dos libros destacan las raíces africanas y boricuas. El de González (2004) recalca el contexto histórico desde dónde surgió la música de la bomba de Loíza. El otro libro es de Vidal (2003) y consiste en una descripción de las máscaras, estribillos, usos y significados de la fiesta carnavalesca de *Los vejigantes de Ponce*.

Desde una perspectiva general y crítica, haciendo referencia a la cuestión racial Dávila (1997) estudia las políticas culturales estatales y las expresiones cotidianas de la puertorriqueñidad. Ella cuestiona la óptica esencialista de la definición de la “nación puertorriqueña” centrada en la figura del jíbaro y la herencia española. Por un lado, demuestra como los grupos comunitarios en sus diferentes actividades culturales contribuyen a reflejar su óptica particular de la “identidad nacional” pero a la vez son influenciados por las posturas dominantes provenientes principalmente del gobierno y del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Por otro lado, la autora se centra en los auspiciadores comerciales de las actividades culturales. Estas compañías promotoras de una variedad de productos respaldan y auspician actividades culturales contribuyendo con ello a definir unas

formas y maneras particulares de identidad boricua. Dávila analiza las dinámicas y las negociaciones efectuadas entre los organizadores, el gobierno y las corporaciones al propiciar dichos eventos. Mientras los organizadores tratan de mantener y preservar “la cultura nacional”, las corporaciones la utilizan para la publicidad de sus productos.

Dávila también centra su estudio en las dinámicas de las personas asistentes a las actividades para no dejarse encajonar en definiciones limitadas y en el emerger de nuevas formas de expresar la puertorriqueñidad. ¿Quiénes son los verdaderos guardianes de la cultura nacional? Para la autora los funcionarios gubernamentales se escudan detrás de las políticas culturales para defender y justificar sus puestos en el gobierno, reclamando y ejerciendo su función de control de calidad por ser los “conocedores de lo auténtico”.

Una forma diferente de expresión cultural es mediante el ejercicio de la religiosidad. Hernández Hiraldo (2006) realiza una investigación etnográfica sobre este aspecto en el poblado de Loíza. El objetivo de su investigación no es la herencia de ritos africanos o el sincretismo religioso sino las expresiones contemporáneas de la religiosidad cristiana. Su trabajo rompe con la óptica de quienes ven la población de Loíza como una homogénea y anquilosada en el pasado.

El estudio recoge la diversidad y complejidad cultural de los residentes teniendo como escenario principal una iglesia cristiana pentecostal en la que se práctica la nueva teología de la prosperidad. Entre las tácticas utilizadas por los pastores y hermanos en la fe, están: primero, no eludir el tema de la raza sino abordarlo con el fin de desarrollar la autoestima de los feligreses; segundo, hablar y diseminar una nueva espiritualidad en la cual se confronta cotidianamente la pobreza, la marginación, la discriminación, el prejuicio y el racismo. Con esta estrategia la iglesia pretende ayudar a sus feligreses a lidiar con sus problemas y a transformar su realidad social.

La influencia de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea es innegable. Los medios informan, comentan y divierten. Además, mediante la representación de imágenes reproducen estereotipos y le otorgan preeminencia o por el contrario pueden invisibilizar grupos. Las siguientes investigaciones abordan cómo los medios en Puerto Rico se acercan al tema de la raza y cómo la representan.

Rivero (2005) escribe una historia de la televisión en Puerto Rico usando como punto focal la representación de la negritud en las producciones nacionales. Para ella el personaje de Diplo transforma el tradicional bufón negro en un personaje aguzado y perspicaz (*trickster figure*) símbolo de la sabiduría popular. La autora narra cómo por un largo periodo, actores y actrices se pintaban el rostro de negro y fingían un tono de voz con un inexistente acento negro. Además, analiza la lucha de los actores negros durante los setenta frente a esa situación y contra el racismo en la televisión.

Sin embargo, será en los noventa cuando se produzca la primera comedia cuyos actores principales son de la raza negra. El análisis de Rivero sobre los procesos políticos y culturales pone en tela de juicio la ideología del mestizaje e igualdad racial prevaleciente en Puerto Rico.

Para Quiñones Hernández (1999) el observar constantemente las imágenes transmitidas en los medios cuyas características son asociadas principalmente a personas blancas contribuye a la “incapacidad de los individuos en [Puerto Rico a] reconocerse como personas negras”.

Además, esas imágenes presentan las características que debe poseer una persona negra, lo cual significa “asumir una estética y construcción corporal” particularmente blanca. Ella identifica una serie de patrones en las imágenes de las personas negras expuestas en los medios. Por ejemplo, en el medio televisivo a más oscuro el color de piel de una persona su presencia es mayormente en los programas de

comedia. Sin embargo, si la persona participa en espacios “más serios (como puede ser un telediario) la tendencia es a ocultar o eliminar los rasgos físicos” asociados con la persona negra. Esta conducta, de acuerdo a Hernández, perpetúa los estereotipos, el prejuicio y la discriminación hacia la “herencia y presencia de la negritud en Puerto Rico”.

El único programa producido en la televisión puertorriqueña cuyos integrantes eran mayoritariamente de la raza negra es analizado por Clara Salgado (1998) y Alegría Ortega (2005). Esta comedia de situación cuenta las peripecias de una familia de clase media urbana en los años noventa. Ambos autores priorizan en las formas y maneras de la representación racial en *Mi familia*. Salgado Clara sostiene que entre sus personajes existía una “lucha subrepticia entre las razas, en donde (...) los afro puertorriqueños nunca tenían control de la situación”.

Alegría Ortega (2005) por su parte, se adentra en la serie *Mi familia* y analiza cómo sus personajes no se diferenciaban demasiado de otros puertorriqueños lo cual le otorgaba verosimilitud como comedia de situación. No obstante, la serie presentaba la vida chata y anodina de personajes que podían reírse de sí mismos en un intento de construir una representación positiva con personajes de la raza negra tan discriminada y marginada en la sociedad puertorriqueña.

La relación entre el artista, su interpretación y el público es analizada por Arroyo (2002) y Rivero (2006) utilizando como punto de referencia el performance, *You Don't Look Like*, de Javier Cardona. En este monólogo el *performer* negro-actor/autor/director cuestiona el racismo, el sexismo, la homofobia, el clasismo y los estereotipos y prejuicios prevalecientes en la sociedad puertorriqueña confrontando los medios y el mundo publicitario.

Para Arroyo el performance tiene “significantes y órdenes socio-culturales que ‘representan’-entre otros- ‘lo negro’: la pobreza, el crimen, la violencia, lo sexual-erótico, la música...” Rivero, por su parte, plantea la necesidad de explorar cómo los ciudadanos lidian con la marginación social y televisual de las personas negras.

Para llegar a un entendimiento sobre la literatura femenina contemporánea en Puerto Rico, es imprescindible tener una base somera sobre la producción literaria en la isla en general. La mujer puertorriqueña ha participado en la producción literaria de la isla desde los tiempos de los Areytos (ceremonias indígenas en donde el pueblo se reunía para compartir historias orales entre otras cosas).

Esta temprana participación de la mujer se ve antes y durante la conquista de *Borikén* a manos de los españoles. Según Gonzalo Fernández de Oviedo: “muchas compañías de hombres y mujeres y tomábanse de las manos mezclados, y guía uno, y dícenle que sea el ‘tequina’, esto es, el maestro, y éste ha de guiar, ora sea hombre, ora sea mujer y como él lo dice respóndele la multitud”.

Vemos cómo la figura femenina formaba parte activa de la literatura oral de la comunidad taína. A la llegada de los españoles y la religión católico-romana a la isla los roles de la mujer comienzan a cambiar por completo. Después de su exterminio llegaron mujeres negras, para trabajar como esclavas. Victimizadas de la manera más inhumana a manos de los españoles. Ello explica la escasa o nula participación de la mujer en la literatura de esa isla caribeña.

No es sino hasta finales del Siglo XIX que volvemos a ver indicaciones de una producción literaria por medio de mujeres en el país, eran pocas y pertenecían a la burguesía isleña. La primera mujer en ser reconocida como poetisa es María Bibiana Benítez (1783-1873). Se consagra como uno de los primeros puertorriqueños en recibir reconocimiento público por sus poemas. Desde 1832 se reconoce como uno de los

poetas laureados de la isla. Irónicamente, Benítez nunca llegó a publicar ningún libro. Sus poemas sueltos eran publicados en la prensa.

A María Bibiana Benítez le sigue su sobrina Alejandrina Benítez (1819-1876). Esta última no solo publicó sus poemas en los periódicos del país, sino que su obra también se publicó en *Aguinaldo Puertorriqueño*. Fue la primera colección de poesía y narrativa publicada en la isla en el año 1843. Las escritoras Benítez figuran entre el minúsculo grupo de mujeres que tuvieron participación en la primera ola de literatura escrita en Puerto Rico. Aunque la presencia femenina comienza a sentirse, la gestión literaria del país era dominada por hombres. A mediados del siglo XIX otras mujeres continúan produciendo literatura, pero no hay un movimiento femenino aún. Para este tiempo pequeños grupos de mujeres educadas de clase alta comenzaban a unirse abogando por los derechos de la mujer burguesa puertorriqueña.

Durante la década del 1850 se funda en la isla el primer periódico para mujeres *La Guirnalda de Puerto Rico*. Representó una plataforma donde las mujeres de la clase privilegiada intercambiaban ideas sobre la maternidad, el matrimonio y abogaban por la educación de la mujer puertorriqueña. En este periódico también circulaban artículos escritos por hombres afiliados al partido político denominado como Los Liberales.

Este grupo de mujeres podría ser definido como el primer grupo feminista de la isla. Sin embargo estas mujeres no desafiaban las injusticias del patriarcado, todo lo contrario, perpetuaban el rol tradicional de la mujer con la única diferencia de que abogaban por la educación para las mujeres puertorriqueñas. Irónicamente aunque la educación presentaba un adelanto, su fin era llenar las expectativas de la sociedad, “desarrollando el cerebro de la mujer se producían mejores hombres que a su vez impulsaran la economía del país.”

Sin embargo, fue la invasión a la isla a manos de las tropas norteamericanas el evento que catapultó el desarrollo de organizaciones feministas cuyas gestiones dejaron huellas indelebles en la historia de Puerto Rico. Como respuesta a la invasión en el año 1898, el país se ve sumido en una crisis económica profunda por la devaluación del peso español. Las mujeres de la clase trabajadora se ven impulsadas fuera del ámbito doméstico/privado hacia el ámbito público. Tienen que salir de sus casas y se incorporan a la industria textil y tabacalera de la isla.

Por primera vez las mujeres comienzan a organizarse. Para el año 1904 existían en la isla ocho sindicatos femeninos con más de quinientos miembros. Durante los años 1906 y 1907, las mujeres que trabajaban dentro de las industrias tabacalera y textil se movilizan y participan en las huelgas. La figura de la mujer va tomando impulso. Tanto es así, que en 1908 dos delegadas se presentaron en el Quinto Congreso Anual de la Federación Libre de Trabajadores para demandar una campaña oficial a favor de la sindicalización de las mujeres. En dicho congreso, se aprobaron resoluciones para el derecho a la educación, mejores condiciones de trabajo y la primera demanda formal por el derecho al voto para la mujer puertorriqueña.

A finales de los años treinta y durante los años cuarenta renacen figuras femeninas como líderes dentro de los ámbitos sociales y literarios del país. Los efectos de la Segunda Guerra Mundial, la Gran Depresión y los intentos de industrialización de la isla por parte de los Estados Unidos, continúan impulsando la salida de la mujer puertorriqueña de los linderos domésticos a los públicos, con más fuerza.

Para esta época, ya el divorcio estaba legalizado en la isla y muchas mujeres asumen el sustento económico del hogar. Los sindicatos y el movimiento sufragista ya habían provisto un espacio donde la mujer puertorriqueña comienza a traer los asuntos respectivos a la mujer a la mesa y discutirlos en un medio tradicionalmente dominado

por hombres. Aunque las líderes de dichos movimientos se destacan por su gestión político-social y en calidad de oradoras, un pequeño grupo continuaba publicando sus artículos en folletines y periódicos principalmente.

Entre los años cuarenta y sesenta la literatura puertorriqueña comienza a ganar reconocimiento internacional. Predominan las figuras de René Marqués y Abelardo Díaz Alfaro y con ellos, una nueva visión de la mujer puertorriqueña. Ahora se escribe sobre la mujer en su nuevo rol fuera de la casa, como trabajadora. Para estos autores la salida de la mujer del hogar presenta una amenaza para el *establishment*. A partir de aquí, la mujer comienza a tomar conciencia de si misma y a buscar su esencia como ser humano, como individuo. Comienza a cuestionar su espacio en sociedad y a demandar una libertad que el hombre no está dispuesto a darle. Por lo tanto, es común ver en los textos de Marqués específicamente, el personaje de la arpía, de la mujer que demanda más bienes materiales del marido, la mujer dominante, la mujer castrante.

Podría quizás categorizarse a la literatura de dicho tiempo como una de propaganda contra el desarrollo de la mujer en sociedad. No es sino hasta finales de los años sesenta que esta visión comienza a cambiar con la llegada de escritores masculinos jóvenes al frente literario puertorriqueño. Luis Rafael Sánchez, Luis Antonio Ramos y Pedro Juan Soto, entre otros, comienzan a darle un lugar diferente a la mujer en su literatura. Se alejan de los conflictos sexistas para darle un matiz más social a lo que escriben. Comienzan a dar voces de protesta en contra del imperialismo, el *establishment*, la burguesía puertorriqueña, la hipocresía religiosa y el estatus político-social de la isla. Estos hombres comienzan a ver a la mujer como camaradas de lucha, como parte integral de la sociedad. Aunque no le dan énfasis a las ideologías feministas de la época, le dan la bienvenida a las Setentistas al frente de lucha.

Es así como en 1976 Rosario Ferré funda *Zona de carga y descarga*, la revista literaria que abriría las puertas para la producción literaria de lo que conocemos como la Generación del Setenta o los Setentistas. Aunque el enfoque de este estudio recae en la producción de una de las autoras puertorriqueña mas sobresalientes de dicha generación, no es correcto asumir que los Setentistas son un grupo de mujeres escritoras.

Los autores antes mencionados, forman también parte de dicha generación. Aunque es Ferré la precursora de esta nueva ola literaria, la acompañan grandes escritoras como Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi, Magali García Ramis, Olga Nolla y Mayra Montero entre otras. Dentro de la literatura que producen estas mujeres hay tres elementos unificadores: el personaje femenino como eje principal de la historia, la conciencia feminista y el interés por elementos históricos. Sin embargo estas mujeres manejan la historia de manera diferente. Deconstruyen la historia para mostrarnos lo que fue y no debió ser o recrear una historia que pudo haber sido, una manera de hacerle justicia histórica a la mujer.

Mas allá de un nuevo movimiento literario, estas mujeres proponen un nuevo movimiento feminista, por eso se les reconoce como neo-feministas. En el momento en que estas autoras comienzan a producir literatura, ya la mujer es parte integral de la fuerza laboral de la isla, hay mujeres tomando parte activa en la política del país y, mas aún, ya existe una generación que experimente el divorcio y el control de la natalidad en la isla. Todos estos elementos le dan forma a un nuevo pensamiento a favor de la mujer.

Siendo Puerto Rico una isla/territorio donde predomina un espíritu patriarcal y la religión marca los linderos donde se mueven los ciudadanos, son pocos los foros donde pueden transgredirse los órdenes establecidos. Las artes pasan de ser meramente

estéticas para politizarse. Las artes plásticas y el teatro adquieren relevancia al mismo tiempo que estas mujeres transforman la literatura puertorriqueña.

El impacto de la Generación Setentista en la literatura isleña condiciona literatura puertorriqueña actual. No puede definirse a ciencia cierta lo que es la literatura contemporánea puertorriqueña. Aunque a través de los años ochenta se han añadido nombres nuevos a la larga lista de autores puertorriqueños contemporáneos, son los Setentistas los que continúan al frente de la gestión literaria nacional.

La representación de los negros en la cultura dominicana

Veamos a continuación los principales vestigios afrodescendientes presentes en la cultura dominicana actual. Tal vez la mayor influencia del esclavo africano se observe en la música y baile. Tal influencia se origina en las danzas, que como la calenda, se practicaban en Santo Domingo, como en otros lugares de América, desde los años iniciales de la esclavitud. Debemos al padre Labat, quien viajó por las Antillas en el siglo XVIII, una descripción bastante minuciosa de la calenda.

De esta danza derivan, según investigaciones realizadas por el folklorista Fradique Lizardo, varios de nuestros ritmos populares. Uno de los más generalizados de todos es los palos, nombre con que se designa tanto al ritmo como a los membranófonos utilizados. Ritmos nacionales de obvia impronta africana son la sarandunga, los congos, la jaiba o el chenche matriculado.

La salve, que al decir de la etnomusicóloga norteamericana Martha Davis, es la más típica de los géneros tradicionales dominicanos, presenta dos estilos: uno claramente español, amétrico y antifonal, y otro polirrítmico, fuertemente hibridado entre lo español y lo africano. Entre los instrumentos de origen africano cabe citar los palos, el balsié, la gallumba, etc.

La música popular dominicana está íntimamente ligada a la cultura religiosa, y se interpreta sobre todo en las llamadas fiesta de santos, conocidas también, según la zona del país, como velaciones, velas o noches de vela. Otros ritmos populares son de evidente origen español, como la mangulina y el carabiné.

Las creencias mágico-religiosas dominantes entre las capas campesinas y populares dominicanas reflejan el sincretismo cristiano-africano operado desde los tiempos de la colonia. El vodú dominicano es de obvia procedencia haitiana, pero sus rasgos y complejos se muestran degradados en Santo Domingo. Al panteón voduísta criollo se han incorporado muchas divinidades o *loas* nativas. El rasgo más característico del vodú dominicano es el que lo relaciona directamente con la actividad mágica. Las correspondencias entre las loas y los santos católicos son similares a las haitianas (Deive, 1975: 217).

La magia dominicana es también una mezcla heterogénea de creencias y ritos africanos y europeos, estos últimos especialmente españoles. Animales míticos como el bacá y el galipote proceden de Haití. Las clásicas brujas y las características que las rodean son españolas. De Europa viene la superstición del mal de ojo, la supuesta existencia de *lugarús* (*loup-garou*) y numerosos hechizos y encantamientos, amén de la mayoría de las artes adivinatorias. Los ritos funerarios contienen muchos rasgos de ascendencia africana que son compartidos con otros países de América. Un ejemplo típico es el *baquiní* o velorio del angelito.

En el campo económico destacan las diversas instituciones de ayuda mutua, existentes tanto en los campos como en las ciudades. En los medios rurales, estas instituciones se presentan en forma de agrupaciones de campesinos que se reúnen para colaborar en determinadas faenas agrícolas, como siembras, talado de bosques, preparación del terreno, etc. Reciben el nombre de juntas o convites y presentan

características similares al convite haitiano, estrechamente emparentado con el *dokpwe de los fon* de Dahomey. Dichas faenas se acompañan de cantos e instrumentos musicales que sirven de estímulo y coordinación en el trabajo. Todos los miembros de una junta están obligados a reciprocarse la ayuda prestada y colaborar en las labores de los demás. Al finalizar la jornada se celebra una fiesta que corre a cargo del propietario del terreno.

Otra institución de ayuda mutua, de origen africano, es el sistema de crédito rotativo que se conoce con el nombre de san y que corresponde al Esusu yoruba. Como en Nigeria y otras partes de Afroamérica, el san lo integran preferentemente mujeres. Consiste, como es sabido, en el establecimiento de una caja común a la que cada participante del san contribuye con una suma mensual o semanal. Cada socio recibe, en forma rotativa, el valor total de la caja, empezando por el que la organizó (Pollak-Eltz).

La cocina dominicana contiene productos y platos de procedencia africana. Entre los primeros figuran el gandul, el ñame y el funde. Platos típicamente africanos parecen ser el mofongo, preparado a base de plátanos verdes y, derivados de la cocina cocola, el fungí y el calalú. Una bebida común entre los esclavos negros era el guarapo, que se saca del jugo de caña de azúcar.

De los cocolos descendientes de los inmigrantes negros de las Antillas británicas vienen ciertas diversiones como las practicadas por los buloyas o Guloyas y los Momís, ambos de la ciudad oriental de San Pedro de Macorís. Los primeros, según la opinión más generalizada, son grupos de máscaras que representan, aunque en forma muy degradada, escenas del combate bíblico entre David y Goliat.

Los segundos son un remanente de las tradiciones inglesas del *Mummer's Play*, traído a las islas antillanas por los colonizadores británicos, obras dramáticas que se escenificaban en Navidad. Los momís, según Martha Davis, tienen un aspecto

carnavalesco en el que se advierten influencias africanas, sobre todo en los trajes y el comportamiento de sus integrantes. Ciertos juegos infantiles practicados hasta hace poco han sido reportados por el investigador Veloz Maggiolo como de origen africano. Son ellos el fufú, formado por un botón grande y un hilo que se pasa por dos orificios de dicho botón; las castañuelas de palitos; la bocina, fabricada con una caja de fósforo y la “cajita” (1977).

La influencia africana en el lenguaje dominicano no es muy significativa, pero aún así es posible rastrear numerosos vocablos importados por el esclavo negro y que se han incorporado al léxico popular. Una gran parte de esos vocablos es común a otros países antillanos, como Cuba y Puerto Rico. Citamos, entre otros las voces: *bemba*, *bachata*, *guineo*, *quimbamba* y *añangotarse*.

Si la cultura dominicana es una simbiosis rica y dinámica de distintas influencias -indígena, negra, española- conviene preguntarse en qué momento de la historia de Santo Domingo comienza a producirse esa simbiosis. La respuesta no es fácil y para encontrarla habría que remontarse, tal vez a los comienzos del siglo XVIII cuando lo que Veloz Maggiolo denomina el “sentido del criollismo”, empieza a surgir a partir de las devastaciones del gobernador Osorio, hecho que condujo, a la división de la isla en dos colonias .

El término criollo aplicable en sentido general a todo lo originario de los países americanos, estaba reservado exclusivamente, a partir del siglo XVI, para denominar a los hijos y nietos de africanos nacidos en estas tierras. El documento más antiguo que atestigua la presencia de esa palabra se encuentra en el testamento de Juan de Castellanos, en la parte que hace relación a los esclavos domésticos, propiedad de este autor. En esa relación aparecen los nombres de varios esclavos domésticos, como “Ambrosio, negro criollo”; “Andrés, criollo de Santo Domingo”. En 1590, el padre

Acosta lo utiliza para nombrar a los nacidos de españoles en Indias y el Inca Garcilaso de la Vega lo aplica indistintamente a los españoles y negros.

Ya en el siglo XVIII el adjetivo criollo designa a todos los nacidos en América, no importa la casta o mezcla de donde provengan. Se exceptúan de este calificativo a los descendientes de indígenas.

El criollo o nacido en América, inició así un proceso de adaptación a la tierra y al clima que lo obligaron a rechazar la cultura de sus mayores para crear otra más acorde con su medio ambiente. Ese vivir diferente es el que da origen a la cultura criolla, distinta por tanto a la de los europeos que siguieron llegando al Nuevo Mundo.

Existe documentación que prueba que en ciertas zonas americanas, como en México, esos matices culturales diferenciales son ya observables en las postrimerías del siglo XVI. Un ejemplo evidente lo tenemos en la obra de Juan de Cárdenas, médico sevillano que en su obra, editada por primera vez en 1950, se refiere a las novedades que en cuestión de modales, expresiones verbales y actitudes mentales distinguen al nacido en Indias, del “cachupín venido de Indias” (Arrom, 1953).

El proceso de formación de la cultura dominicana, que puede situarse a partir del siglo XVII, responde pues a la necesidad del criollo de adaptarse al hábitat donde vive y es el resultado de un largo y prolongado mecanismo de transculturación que se inicia sobre todo a partir de la cultura española, lógicamente predominante, a la que luego se mezclarán ingredientes procedentes de la aborígen y africana.

A estos ingredientes habría que añadir los derivados de etnias y nacionalidades de inmigración reciente, como la árabe, la asiática y la judía, si bien esta inmigración no es muy significativa en el proceso de criollización cultural.

¿Pertenece la cultura dominicana a lo que se conoce como el “área cultural” del Caribe? La expresión “área cultural” es una sutileza concebida por los antropólogos

para designar un espacio geográfico dentro del cual conviven pueblos que presentan culturas más o menos parecidas. Ahora bien, lo que llamamos Caribe ha sido delimitado de diversas maneras. Ciertas clasificaciones hacen comprender en él solamente a las islas que bañan el mar de las Antillas y el Atlántico, pero otras incluyen Centroamérica y la costa norte de Sudamérica. Por otra parte, lo que Wagley (1968) denomina “la esfera de la Plantación”, cuyos rasgos define a partir fundamentalmente del Caribe, abarca no sólo las zonas señaladas, sino también el sudeste de los Estados Unidos.

Es obvio que la cultura dominicana en nada se asemeja a la centroamericana, ni a la del sudeste norteamericano, y los rasgos que comparte con los países de la costa norte de Sudamérica son bien pocos. Habría entonces que delimitar el espacio del “área cultural” del Caribe, para que en él pudiese tener cabida la cultura dominicana a las dos Antillas: las mayores y las menores. Pero las primeras incluyen a Jamaica, cuya cultura es muy diferente, y en cuanto a las segundas, colonizadas por diversas potencias europeas, apenas es posible observar ciertos rasgos comunes. Tal vez los dos únicos países que más se parecen culturalmente al dominicano sean Puerto Rico y Cuba y en menor medida, Haití.

Por otra parte, la “esfera de plantación” o afroamericana señalada por Wagley (1968) abraza el noreste del Brasil, la Guayana francesa, Surinam, Guyana, la costa caribeña de América Central, el Caribe y el sudeste de los Estados Unidos. El propio Wagley ha sumariado los rasgos comunes a esta región, de los cuales los más importantes son: monocultivo bajo el sistema de plantación, estructura social rígida, sociedades multirraciales, débil cohesión comunitaria, pequeños propietarios campesinos bajo el régimen de subsistencia y régimen familiar de carácter matrifocal, todo ello influido por supervivencias negroafricanas tanto en el folclor como en las creencias religiosas.

A manera de resumen de lo dicho en este capítulo podemos plantear que la silenciosa pluralidad cultural cubana, inicia su diálogo dentro de la Isla y más allá de sus costas. Buena parte de la literatura cubana y su discurso crítico carecen de esta conciencia dialógica. Se requieren nuevas reescrituras, análisis y asunciones críticas; así como nuevos gestos reivindicadores, que comiencen a derrumbar los muros que han invisibilizado -al menos en términos literarios- uno de los rostros de la identidad cultural cubana, que debería ser más respetado si fuera mayor allí, la libertad de expresión.

La sociedad puertorriqueña se hermana con el resto de los países que conforman la región del Caribe precisamente por su herencia y tradiciones provenientes de las diversas naciones africanas traídas y asentadas a estas zonas desde la época de la colonización europea. La fusión de los componentes indígenas, europeos y africanos no es sólo evidente en su fisonomía sino también en los valores culturales que definen las especificidades de su nacionalidad, es decir, de todos los códigos que se reúnen bajo la categoría de lo que se considera abstracta y concretamente “puertorriqueñidad”.

De esta manera, la pluralidad cultural, aunque queda dicho que se evidencia fenotípicamente, es mucho más compleja cuando se le observa dinámicamente en el ejercicio de las prácticas que involucran las tradiciones musicales, culinarias, lingüísticas, religiosas y, por supuesto, en los patrones de la dinámica socializadora en Puerto Rico, Cuba y la República Dominicana.

SEGUNDA PARTE

MUJER NEGRA, LITERATURA E INSULARIDAD REDUNDANTE

CAPÍTULO 4

MUJER NEGRA, LITERATURA E INSULARIDAD REDUNDANTE

Cartografías e identidades: Mujeres escritoras en islas que se repiten

En su conocido libro *La isla que se repite*, Benítez Rojo (1989) señala cómo el Caribe está forzosamente demarcado por un mapa y catalogado por los diversos estudios de la zona de acuerdo a su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad ya que se acostumbra definir el Caribe en términos de su resistencia a las distintas metodologías imaginadas para su investigación.

Es decir que por un lado tenemos este mapa contingente, construido y negociado desde los intereses foráneos y patriarcales, mapa de la isla, mapa de lo caribeño, que implica una comunidad limitada dentro de un territorio que hecho mapa obedece tanto a razones impuestas por intereses ajenos, como a razones de índole autorreferencial. En otro sentido, está el hecho geográfico innegable y comprobable del mapa del archipiélago del Caribe. Este último es el que realmente conglomerar, los presenta bajo una totalidad de elementos (las diversas islas) geográficos, como climas, producciones, paisaje, etc., que pareciera unificarlos.

Sin embargo, el otro mapa con trazado de países y límites definitivos de una identidad nacional, se problematiza si consideramos las propuestas de pensadores

contemporáneos como Benedict Anderson, Stanislas Adotevi, Terence Ranger, Edward Said, Judith Butler por mencionar algunos, quienes cuestionan y presentan un acercamiento diferente en cuanto a qué es identidad y tradición. De acuerdo con sus estudios ambas son nociones imaginadas o inventadas, contingentes, construidas, más negociadas que naturales. En el Caribe es interesante indagar estas nociones considerando que cada país fomenta encarecidamente su sentido de nacionalismo, y si algo los ha unificado en las últimas décadas ha sido el predicamento de la negritud, como vórtice devorador de otras diferencias.

Re-inscribir el cuerpo de mujer desde la insularidad, desde el Caribe, perfila en la literatura escrita por mujeres caribeñas un camino de percatamiento crítico en el que ese cuerpo surge constelado de una complejidad de voces y marcas, relacionadas con una historia de colonización, y una multitud de grupos étnicos y sociales que la condición de islas no deja debilitar. Al intentar explorar el cuerpo de mujer en tal sentido, se asumen contradicciones irreconciliables, tensiones polifónicas, se trastornan los significados cotidianos y las tranquilizantes presuposiciones que acomodan tal realidad.

Las escritoras enfrentan los sistemas establecidos de representación del cuerpo femenino y su trazado como mapa, equivalente a la misma insularidad desde la que crece su literatura. Este esfuerzo por retrazar el mapa del Caribe y del cuerpo de mujer es en sí, un acto de liberación que se puede consumir de acuerdo a lo propuesto por Iris M. Zavala. (1992).

En su estudio *A Gaze of One's Own: Narrativizing the Caribbean*, (1992:145-159) ella insiste en negarse a heredar el pasado como un todo de esencia y naturaleza incambiable, asegurándose a la par de no perderse en un laberinto de símbolos cuyo sentido está en desacuerdo con los tiempos, escapando a la vez de los esquemas de

conceptos contemporáneos, sobrepasándolos gracias a planes de constantes cambios.' Dentro de estas tensiones la escritura de la mujer poeta multiplica las dimensiones de la realidad que es inagotable en sus formas y sentidos en cuanto inscribe los diversos mundos y la pluralidad de las identidades caribeñas.

En las escritoras caribeñas, hay una serie de elementos que validan un acercamiento a través del trazado de nuevos mapas de lo caribeño y del cuerpo de mujer. Las escritoras quedan liberadas de asumir todo un acervo nacional (y entiéndase lo nacional en todas sus dimensiones) y enfrentar la oportunidad en algunos casos de reterritorializar su espacio, y en otros de desterritorializarlo, en cada país por razones diferentes. Como dato aclaratorio, territorio, de acuerdo con Ralph Taylor, implica un tramado sistema de saberes, actitudes, comportamientos localizados en lugar específico, determinado y mantenido social y culturalmente; la representación del territorio es una manifestación de la interacción de dominios en tensión, conflicto, represión, resistencia con la que una comunidad se ha comprometido. Walter Mignolo, por su parte, señala que la representación del territorio responde a un espacio tanto geográfico como conceptual en el que las fuerzas en conflicto son válidas entre sí. Sin embargo deseo aclarar que tanto los conceptos de mapa, como de desterritorialización se acercan a lo propuesto por Deleuze y Guattari en *Rizoma*, al referirse a su teoría del rizoma con sus principios de conexión, multiplicidades y heterogeneidad.

No nos proponemos en esta tesis, analizar la complejidad del sentido de territorialidad del Caribe, pero sí subrayamos sus constantes diferencias y sus coincidencias, que permiten a Benítez Rojo llamar a la zona, “islas que se repiten”. Las constantes serían entonces la base de conformación de esos espacios que las escritoras negras van a re- o desterritorializar tanto en términos de mapa de la isla como del cuerpo de mujer.

Iris Zavala en el estudio mencionado destaca desde el título, que para narrar el Caribe se requiere una mirada activa y transformante no la pasiva mirada del *voyeur*. Dice: “*The gaze redoubles, mirrors, frames, interrupts narratives told in familiar ears disguised*” Es un modo del nuevo decir de la conciencia en redefinición creativa. La mirada así va a interconectar cualquier elemento con otro y las peculiaridades de unas no serán necesariamente de la misma naturaleza que la de las otras, poniendo en juego diversos regímenes de signos y hasta estados ajenos a estos signos. Mirada que va a estar preocupada por dimensiones, no por unidades y por la direccionalidad de su movimiento. La dimensión de esta mirada está armada de segmentos y estratos y de líneas de desterritorialización como la máxima dimensión, después de la cual la multiplicidad sufre metamorfosis, pluridentidad. Obviamente se impone aquí, a esta mirada, lo que serían las características del rizoma de Deleuze y Guattari.

A partir de la teoría filosófica de Deleuze y Guattari se produce un cambio de perspectiva con respecto a las jerarquías, al modo de percibir y razonar. Ya no son más modelos arbóreos en donde existen elementos superiores y subordinados, sino que en el modelo rizomático cualquier elemento ocupa la misma posición que los otros y pueden influir unos sobre otros en igual medida. Se deja de hablar con el verbo copulativo “ser” para empezar a hablar de potencialidades. En el texto los autores ilustran esta nueva situación con un ejemplo. Es decir, es una teoría que nace a partir de la observación de la vida vegetal.

Al analizar un libro, por ejemplo, consideran que no tiene ni sujeto ni objeto sino que esta compuesto de líneas de segmentaridad, líneas de fuga, fechas y velocidades. Es un cuerpo sin órganos, es una pequeña máquina. Máquina de la cual no se debe preguntar qué es, sino con qué esta relacionada, con qué otras máquinas se conectan. Ya nada es nada por sí mismo sino en relación. La estructura de pensamiento que refleja un

centro de dependencia que inunda los contornos es dejada de lado. En un pensamiento rizomático el centro no existe sino que todo influye sobre todo en un mismo nivel.

Se debe dejar de pensar en puntos para pensar en líneas. Conexiones, la multiplicidad se hace presente en todas sus formas. Jamás el rizoma se dejará reducir ni a uno ni a lo múltiple por eso se habla de multiplicidades. La mejor manera de poder graficarlo es entendiendo que se producen dimensiones cambiantes del que siempre se sustrae lo uno. Es decir, la única manera de hacer lo múltiple no es añadiendo constantemente una nueva dimensión sino buscando siempre la forma más simple, sustrayendo una dimensión. Sólo así lo uno forma parte de lo múltiple.

Se aprende, a partir de ahora, desde todos los puntos que inciden sobre el pensamiento, ya no se aprende desde un principio original. Por lo tanto, las estructuras de las disciplinas cognitivas anteriores al pensamiento rizomático, no muestran sólo la estructura de la naturaleza sino que, resultan de la distribución de poder y autoridad en el cuerpo social. En una palabra, la teoría del rizoma es una resistencia contra las jerarquías, contra toda sociedad opresiva.

Mujer negra y literatura en el Caribe hispánico

Es un hecho que la población negra ha sido perjudicada por el impacto del color en esta cultura. La “blanca Navidad” y los empleos “de cuello blanco” (*White collar jobs*) son considerados elementos positivos; la “lista negra”, el chantaje (*Black mail*) y el ser llamado “oveja negra” de la familia, han tenido siempre connotaciones negativas. Aunque hoy en día todo esto nos puede parecer sin importancia -porque, supuestamente, hemos logrado tener un “orgullo negro”-, las representaciones negativas se reafirman y refuerzan constantemente en la sociedad.

Tan es así que algunos hombres negros, e incluso algunas mujeres negras, afirman que las personas blancas, y por lo tanto las mujeres blancas, son más atractivas que ellas mismos. Alice Walker ha escrito:

Mi madre, una verdadera gran mujer, que crió a ocho hijos y a una decena de vecinos sin reclamar siquiera, estaba convencida de que no existía nada comparable a “ellos”. Subordinó su alma a la de ellos y se transformó en una crédula y tímida admiradora de “las bellas personas blancas”. Una vez me preguntó, en un momento de orgullo y desesperación prestados, si no me parecía que “ellos” eran graciosos, naturalmente pulidos, bellos, mejores...

Los estereotipos sobre las mujeres negras contribuyen a aumentar la confusión, inferioridad e inseguridad que ya siente por causa del abuso a lo largo de los siglos. Esas imágenes negativas y frecuentemente conflictivas tal vez la lleven a preocuparse sobre lo que es y lo que realmente la sociedad espera. Hablar sobre estas presiones con otras mujeres negras podría ayudarla a definir su identidad y a eliminar muchos mitos y estereotipos sobre las mujeres negras.

Si se hiciera un ejercicio de abstracción que consistiera en hacer una lista de todas las mujeres negras con las cuales se pueda alguien identificar y evaluar sus atributos; y de la misma manera, se hiciese otra lista de todas las mujeres negras que no agradan y se evaluaran los atributos que parecen menos atractivos o más amenazantes de ellas; o si le preguntásemos a una mujer negra, ¿quién le gustaría ser? esa elección, ¿se basaría en una verdadera contribución de la mujer escogida, para elevar y realzar la imagen y realizaciones de las mujeres negras y la población negra? Dejamos pendiente la respuesta.

Las mujeres negras son tan diversas en su manera de ser, como el resto de las personas que componen cualquier sociedad. Pero esto se olvida fácilmente, como se

olvidan muchas de sus heroínas, frente a los persistentes mensajes negativos, entre otros los que dicen que su cabello es muy excéntrico, que sus traseros son muy grandes o que su temperamento es muy irracional.

Expresar sentimientos sobre la complejidad de su identidad y el dolor en sus relaciones es un saludable primer paso para lograr satisfacción. Y la literatura puede lograrlo. De ello da cuenta la poeta, Maya Angelou, con su poema *Weekend Glory* (*Gloria de fin de semana*):

Mi vida no es un paraíso,
pero tampoco es un infierno.
Yo no estoy en la cima,
pero me parece excelente
si soy capaz de trabajar
y recibir un pago justo
y tener la suerte de ser negra
cuando llega la noche del sábado⁶⁷.

La más antigua representación de la mujer afrodescendiente la encontramos en la literatura hebraica: En “*El Cantar de los Cantares*”, *Cantos de amor del rey Salomón y Sulamita*, que preconizan la manipulación que se hará, hasta hoy, de la mujer de “piel oscura”. Ella se proclama hermosa pero, justifica el oscurecimiento de su dermis, a causa del sol:

Nigra sum, sed formosa

Tengo la tez morena, pero hermosa, muchachas de Jerusalén,

⁶⁷ Este texto fue extractado del libro “*Chain, chain, chain. For black women dealing with physical abuse*” (Cadenas, cadenas cadenas. Para mujeres negras enfrentadas al abuso físico), de Evelyn C. White. La autora, es excolaboradora del Proyecto de Violencia Familiar de la Procuraduría de la Ciudad de Seattle. Creció en Gary, Indiana y actualmente vive en Nueva York donde escribe sobre los temas feministas y la cultura negra.

como las tiendas de cadar, los pabellones de Salomón
 no se fijen en mi tez oscura
 es que el sol me ha bronceado:
 enfadados conmigo, mis hermanos de madre
 me pusieron a guardar sus viñas;
 y mi viña, la mía, no la supe guardar.

En realidad se trata de una mujer de tez oscura que explica la transformación que ha sufrido el color de su piel, a causa del sol. La belleza femenina estaba asociada a lo blanco, el texto lo constata al equiparar la belleza de Sulamita con la blancura de las flores:

(Ella) -Soy un narciso de Sarón, una azucena de las vegas

(El) -Azucena entre espinas es mi amada entre las muchachas.

En ambos enamorados es evidente la trascripción de valores culturales de la época que se inclinan por lo blanco como símbolo de belleza. El término negro tiene, como ya hemos reiterado un valor peyorativo asociado a lo feo, lo inferior y lo salvaje, el vocablo nace según René Dépestre a partir de que el hombre de tez oscura es tratado como esclavo: “*Avant l’aventure de la traite négrière et de la colonisation, le mot nègre n’existait pas.*” La presencia del negro en la literatura hispanoamericana data, según Mónica Mansour, de las manifestaciones teatrales del siglo XVI cuando aparece como personaje y con peculiaridades de un castellano mal pronunciado, características que siglos más tarde, vienen a ser uno de los rasgos estilísticos de la poesía negrista. Durante el Romanticismo, el tema negro fue tratado con mayor interés que en otras regiones de Hispanoamérica debido a la importancia de la población negra, en Cuba, en donde también las mujeres blancas sufrían la discriminación.

En opinión de la profesora universitaria Teresa Díaz Canals, en la mujer se polarizan los conflictos morales de la Cuba colonial.⁶⁸ Una de las grandes escritoras hispanas del siglo XIX Gertrudis Gómez de Avellaneda, aún está pagando la osadía, de colaborar en Francia, España y Cuba con todo un movimiento de ideas que atacaban a la masculinidad hegemónica. Ni siguiera el héroe nacional cubano José Martí, pudo sustraerse del prejuicio de ver en la mujer el foco de preceptos morales.

Martí al comparar a la Avellaneda con otra escritora cubana contemporánea, Luisa Pérez de Zambrana, llegaría a expresar:

Hay un hombre altivo, a las veces fiero, en la poesía de Avellaneda hay en todos los versos de Luisa un alma clara de mujer (...) No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un animo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica. La Avellaneda no sintió el dolor humano: era más alto y más potente que él. (Martí y Pérez: 310-311)

La descripción sepultó a la Avellaneda como paradigma de mujer fiera, potente, varonil, alta, robusta, ruda y enérgica que la alejaba de cualquiera de los estereotipos asignados o preconcebidos para la mujer. Su “masculinidad” invalidó su feminismo para la historia. Las reflexiones en torno a la diferencia creada entre los diseños sociales de mujeres y hombres ocuparon de forma paulatina un espacio en la prensa cubana decimonónica. Otra importante escritora cubana del siglo XIX, Aurelia Castillo, en un editorial que tituló *Esperemos* del periódico “*El Figaro*”, del 24 de febrero de 1895, alegaba al respecto:

Una gran revolución, operase entre otras varias en nuestros días, la mujer reivindica sus derechos. Ella ha sido la última sierva del mundo civilizado. Aun

⁶⁸ Esta y otras valoraciones sobre la relación mujer-moral en la literatura de la época colonial forma parte de la investigación que le permitió obtener a la profesora Díaz Canals el “Premio Certamen Iberoamericano de Ética, Elena Gil 2001”. Véase Teresa Díaz Canals, *Moral y Sociedad. Una intelección de la moral en la primera mitad del siglo XIX cubano*, Publicaciones Acuario, La Habana, 2002:123-126.

algo peor que eso: ella ha sido hasta ahora la soberana irrisoria de una sociedad galante y brutal al mismo tiempo. Las leyes tiraron una línea entre el hombre y la mujer, y sobre esa línea alzaron las costumbres elevadísima e infranqueable muralla. La mujer hubo de acatar leyes en cuya confección no tomaba parte. Sus destinos se decidieron sin consulta para nada y decretada quedó su eterna minoría, su posición de perpetua protegida, posición humillante que deja ancho campo a todos los abusos y cuyos resultados finales y ineluctable es la postración de la voluntad, si no la pérdida completa de la dignidad, ahogada entre ruines defectos de los que viven sojuzgados. (Castillo: 66-67)

La poeta cubana, habla de la división de la sociedad en el espacio donde la mujer no participa y a las que solo el hombre guerrero tiene derechos: “...quien no paga su contribución de sangre no puede tener voz ni voto en los destino de la nación. El matrimonio es la gran carrera de la mujer objeto de lujo y ostentación; la lucha no es contra el hombre sino contra la ignorancia”⁶⁹

El matrimonio como institución que subordinaba a la mujer como propiedad de su pareja fue duramente criticado por importantes intelectuales cubanos.⁷⁰ Este movimiento de inconformidad contra el contrato matrimonial permitió que, en 1918, Cuba se convirtiera en el primer país hispanoamericano en lograr la ley del divorcio. Antes de esta aprobación los hombres tenían el triste privilegio de poder asesinar a su mujer por el supuesto delito de infidelidad y tan solo era penalizado con el destierro. Esta ley era desigual para ellas, que no tenían ante la supuesta traición marital similar respaldo legal.

El movimiento feminista como corriente de ideas políticas y filosóficas fue muy cuestionado en Cuba porque sus objetivos atacaban el poder de los hombres. La prensa

⁶⁹ Ibídem

⁷⁰ Miguel de Carrión fue uno de ellos, no solo desde la literatura con obras tan conocidas como *Las honradas* y *Las impuras*, sino también desde la prensa. En el diario Azul y Rojo, del cual era director, aparecieron una serie de artículos de su autoría.

cubana dirigida por ellos, salvo excepciones, mostraba muchas reminiscencias para este modelo de cubana trasgresora pues suponía un ataque a la virilidad criolla acostumbrada a que el papel de la mujer fuera el de objeto de belleza y sumisión.

La revista habanera *Fémina*, en 1910, satirizaba con un recurso muchas veces utilizado en Cuba: poner un mundo gobernado por mujeres, asumiendo la postura de ellos. Sin dudas, este criterio es ideal para desarticular las posiciones políticas de las feministas. El artículo referido se titulaba *La talla de las mujeres* y planteaba los siguientes criterios:

¿No contentándose ellas, con ser las más bellas, van a ser más fuertes que los hombres? Hoy en día la mujer tiende a desinteresarse de todo sostén y protección ¿qué implica esto? Que van conociendo su superioridad sobre el hombre. Mañana quizás (...) el hombre será desgraciado. La mujer hará humillarse ante ella al débil siervo temblando a su presencia (...) Tendrán que invertirse las costumbres y habrá que protegerlos como hoy se hace con las mujeres (...) mientras las mujeres están en la oficina (...) el marido cuidara de la mamita en su casa y lavara las medias a los chiquitines, entreteniéndose para que no den mucha guerra y cuando venga su mamá lo encuentres limpios. Los domingos cuando el hombre se halla portado bien durante la semana, saldrá de paseo con su mujer, que los llevara al teatro y este lucirá un bastoncito comprado en la víspera por su compañera al paso por un bazar de juguetes⁷¹

Transcurre el tiempo, pero esta idea en el arte y los medios de comunicación cubanos se ha seguido abordando de forma similar. El cine cubano de finales de los ochenta aportó, desafortunadamente, la película *Sueño Tropical*, cuyo guión parecería apoyarse en el texto anteriormente referido. En todo este apartado nos hemos estado refiriendo a la mujer cubana en general, que para los escritores citados, es obviamente,

⁷¹ La Editorial Oriente, reeditó el ensayo sobre feminismo de esta importante figura de la política republicana.

la mujer la blanca. Para la mujer negra este fenómeno discriminatorio se multiplica, y mucho.

Si antes de 1959 a las negras y mulatas se les negaba la participación en clubes selectos, escuelas de nombre y renombre, bancos, tiendas de lujo u otros oficios controlados por machistas sindicatos blancos, hoy la revolución las ha llevado de la mano como muñecas para exhibirlas por el mundo; pero esa misma mano, con ademán firme, muestra todos los días el “hasta ahí” de un límite que no se puede transgredir:

¿Dónde está la representación de la negra en el poder jerárquico?; ¿Cuál es el lugar de las negras en la vida pública cubana?... Vicky Ruiz Labrit (1999:7-9) llega al extremo:

Hay que ser una Afrodita pintada de chapapote para triunfar en Tropicana o en un grupo salsero. Ni ballet, ni cine, ni televisión, ni academia de ciencias o letras, son centros de poder para las negras cubanas. Ahora sólo nos ha quedado la supremacía en el ejercicio de *hacer la calle*.

Aunque no alejado de la realidad, lo dicho por Ruiz Labrit, podría resultar en extremo pesimista, algo tendencioso y radical desde el punto de vista ideológico, y es que a pesar de ello, se vislumbra un cambio sociocultural. Se ha podido ir observando, una necesaria toma de conciencia en los artistas jóvenes de la Isla, al exponer en sus obras, temas que se relacionan con los negros, en general, y la mujer negra en particular, y la necesidad de salir de la marginalidad -que a veces se auto imponen- así como la necesidad de reafirmar su identidad racial. Estas vertientes artísticas, vienen desarrollándose entonces, como una expresión de rescate de la identidad y eso hace que se vaya mejorando la concepción y la representación al menos a nivel mental. Posibilita ir logrando un rompimiento de estereotipos ya que suelen hablar de la belleza de su raza.

También tratan algunos aspectos del machismo y de equidad en las relaciones de sexo que trasponen los temas raciales pero la problemática central está, sin lugar a dudas, en lograr transmitir una imagen más justa del negro y de su derecho a ser reconocido como parte fundamental de la cultura cubana. Una mirada panorámica a la literatura puertorriqueña presenta a la mujer negra, en muy escasas ocasiones, como personaje central. Y cuando aparece, el tratamiento que recibe es de esclava, sirvienta, amante, “querida”, prostituta, explotada y oprimida. La razón para ello podría ser el resultado de la situación en que se encuentra la mujer negra o la visión de mundo del autor, que entiende a éste como el único lugar que le corresponde.

No será hasta la década del 70 del siglo XX, cuando la mujer se convertirá en sujeto y objeto literario. Las mujeres narradoras darán un giro en la producción literaria puertorriqueña. Al cultivar más mujeres el género cuentístico, aumentarán los personajes femeninos en la literatura y tomarán relieve de figura central. Habrá un aumento de la participación femenina, tanto como escritora que como personaje literario. La mujer negra ocupa un papel y recibe un tratamiento de acuerdo a la visión de mundo de cada autor en la cuentística del 70, debido a que la visión de mundo histórico-social de todo escritor es determinante para la configuración de su universo literario. Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, son una muestra representativa.

Rosario Ferré creará una contramitología. “*Los cuentos de Papeles de Pandora*” de 1976 son “feminocéntricos”, en respuesta contestataria a una tradición “falócrata” en la literatura puertorriqueña. Los personajes femeninos aparecen contrapuestos, asociados a filiaciones e ideologías de clases distintas. Estos encarnarán toda la ira contenida por siglos de explotación que se manifestará en finales cataclísmicos o autodestructivos en su cuentística. Sus relatos se desarrollarán desde la furia o violencia

de los personajes, desde *La muñeca menor*, hasta la ironía crítica con el objetivo de subvertir lo establecido en *Maquinolander*.

Ana Lydia Vega, en “*Virgenes y mártires*” de 1981, desacraliza algunos temas culturales, entre ellos el feminismo y el tema negro. A diferencia de Ferré su narrativa presenta una sociedad más compleja. No se circunscribe exclusivamente a la condición de la mujer sino que presenta el problema de la sociedad en general, aunque sobresale un interés especial en el personaje femenino y la temática feminista, a diferencia de la cuentística de Rosario Ferré, en que predominan las protagonistas y donde es más fácil la identificación de la posición de la mujer en la sociedad. Vega configura el personaje femenino luchando con otros problemas, como por ejemplo, el racismo y la lucha de clases, entre otros. Sus hallazgos más importantes, fueron el intento por colocar a la mujer negra como protagonista y el hecho de que la mujer aparece como sujeto y objeto literario para destacar la presencia femenina y la conciencia feminista en esa narrativa. Todos de alguna manera tratan de incorporar el legado negro y lo africano a su narrativa.

Por otro lado, los personajes negros y las mujeres negras en particular, no se configuran en papeles liberadores. Sin embargo, los escritores del 70 tienen una intención genuina en afirmar la negritud puertorriqueña, ya que de esta manera afirmarían la realidad antillana, proyecto iniciado por Betances, Hostos, Segundo Ruiz Belvis, Luis Palés Matos, Martí y otros. Ana Lydia Vega será la principal continuadora de este proyecto entre los escritores de la década citada.

La negra esclava o liberta, tiñe con el nombre de su raza el árbol genealógico de los dominicanos en la actualidad, así como en los gestos alegres, la propensión al baile, libre y rítmico, la relación que tenemos con el misterio y lo sagrado (sincretismo

religioso) los colores vivos en la vestimenta y gustos la forma de amar y de sufrir las tragedias y voluptuosidades de la existencia.

Esclava-madre de virreyes y señores, dando afecto y cuidado a sus vástagos postizos, cocinera, vendedora, música, cantante, ejecutante en ceremonias religiosas, bailadora... en fin, la mujer negra es parte inestimable de la cultura híbrida e intensa, distinta y propia que posee hoy el pueblo. Las mujeres negras han estado eternamente ausentes de la historia; les han hecho invisibles y han diseñado toda una política de ocultamiento y encubrimiento de sus raíces y valores culturales.

En el ámbito laboral, las mujeres negras son las peores remuneradas. Las posibilidades de integrarse al proceso productivo se ven muy imitadas. Les asignan roles marginales. Las posibilidades de acceso a la educación también están marcadas por ese componente racial: si pertenecen a uno de los grupos étnicos considerados inferiores, tendrán menos posibilidades de acceso a la educación, aunque no de manera explícita. La mayoría de los libros de textos escolares presentan al negro como inexistente, es decir, o sea, lo invisibilizan y las imágenes de mujeres que aparecen, son blancas.

Todas las políticas públicas, sanitarias, educativas, agrarias, culturales, también están permeadas por esa ideología racista. Esto lo evidencian las políticas de control poblacional, bajo el argumento de que la causa principal de la pobreza es la sobreexplotación, por lo tanto hay que reducir la población de sectores menos “aptos” para el desarrollo. Los medios de comunicación también refuerzan esta ideología racista, pues el modelo de belleza que presentan está asociado a lo blanco; todas las personas negras están excluidas.

A todo esto se agrega nuestro complejo proceso de definición de identidad nacional y cultural, que se ha fundamentado sobre un anti-haitianismo rampante en el

caso de la República Dominicana. La relación necesaria que existe entre lograr que se represente la imagen de la mujer negra como merece y el reconocimiento de su identidad como sentimiento de pertenencia, el reconocerse, saber de dónde se viene y hacia donde se va será un buen comienzo para eliminar los traumas producidos por la histórica agresión a la identidad de la mujer negra. ¿Cómo asumir y dignificar una voz subalterna en el discurso literario?

CAPÍTULO 5

RECONSTRUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER NEGRA EN LA OBRA DE NEGRAS ESCRITORAS CARIBEÑAS DE HABLA HISPANA

Nancy Morejón, la conciencia identitaria afrocaribeña

Nancy Morejón, nace en La Habana en 1944 es una de las voces más relevantes de la poesía cubana actual. Ha merecido importantes reconocimientos dentro y fuera de nuestro continente. Traductora y ensayista además, ha alcanzado un inestimable prestigio consagrándose al estudio de la obra de Nicolás Guillén y de las literaturas del Caribe. Publicó su primer libro *Mutismos* (Ediciones El Puente) en 1962 y el más reciente, *Carbones silvestres* en el 2006, año en que le fuera dedicada la XV Feria Internacional del Libro de La Habana junto a Ángel Augier.

Su obra poética incluye más de veinte títulos entre los que se destacan: *Where the Island Sleeps Like Wing* (antología bilingüe, 1985); *Piedra pulida* (1986); *Botella al mar* (antología, 1997), *Richard trajo su flauta y otros poemas* (2000), esta última seleccionada y prologada por Mario Benedetti para la editorial Visor de Madrid.

Se destacan además *Cuerda veloz* (2002), de la Editorial Letras Cubanas, *Looking Within / Mirar adentro* (2003), de la Universidad de Wayne State, de Detroit, Michigan con introducción, selección y notas de Juanamaría Cordones-Cook, así como

la *Antología poética* (1962-2000) con selección y prólogo de Gerardo Fullea León, publicada por la editorial Monteávila de Caracas (2006). A *Piedra pulida*, *Elogio y paisaje* y *La Quinta de los Molinos* les fue otorgado el Premio de la Crítica en 1986, 1997 y 2000, respectivamente.

Es miembro permanente del Jurado del Premio Carbet del Caribe, le fue concedido el Premio Nacional de Literatura de Cuba en 2001. La Universidad de Nueva York le confirió el Premio Yari-Yari de Poesía Contemporánea por el conjunto de su obra en el 2004. En agosto de 2006, durante la VI edición del Festival Noches de Poesía, recibió el Premio Corona de Oro de Struga 2006 de Macedonia ya proclamado el 21 de marzo de 2006, en la sede de la UNESCO en París, por el Día Mundial de la Poesía. En mayo de 2007, en el marco del XII Festival Internacional de Poesía de La Habana, recibió el Premio Rafael Alberti, al que se le suma el premio de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (Lasa) por la obra de la vida, otorgado en mayo de este año, en San Francisco, California. En la actualidad se desempeña como asesora de la Casa de las Américas. Desde 1999 es miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua.

Publicó tempranamente sus poemas en la *Novísima poesía cubana* (1962) junto con autores como Miguel Barnet, Isel Rivero, Belkis Cuza Malé, y otros autores jóvenes que en aquellos años pretendían escribir una poesía que no refrendase los logros de la Revolución, sino una poética de carácter más autónomo, sin asignarle una función social, que se alejase de la cercanía de los acontecimientos históricos que recientemente se habían vivido en la isla. Esta actitud de los poetas de “*El Puente*” -conocidos por este nombre porque la antología fue publicada por la editorial así llamada- les llevó a serias críticas que nacerían de los sectores más radicalmente revolucionarios y de algunos miembros de la revista “*El Caimán Barbudo*”, que aparece en el 66.

En este contexto, y al mismo tiempo en que se vieron publicados sus poemas en la citada antología, sale a la luz su primer libro, de título bastante simbólico, *Mutismos*. Desde el convencimiento personal y de grupo de que la poesía no es sólo el reflejo de la realidad más circundante, estos versos primerizos se cargan de símbolos que le dan a su poesía un toque existencialista, y a veces algo hermético -o así es como fue calificado en su momento. La autora dialoga consigo misma y con actitud contemplativa se plantea cuestiones a las que no da respuesta -o no quiere manifestarla-, para ofrecer unos versos que recalcan en un conocimiento sobre sí misma y en un entorno en el que tienen cabida la frustración:

hubo guerras y más guerras del hombre sin su tierra luchas y más luchas
niños macilentos
pero a pesar de todo
hay algo más... (Morejón: 23)

Desde ese yo aún no experimentado, que se vislumbra en algunas composiciones, la autora va dejando entrever las líneas poéticas que desarrollará en próximos poemarios:

Hay que pensar que -dirá Nancy Morejón- era un primer libro escrito prácticamente entre la infancia y la adolescencia, y no hay porque tratar sus insuficiencias formales, ni hay por qué declarar que es un libro hermético; es, sencillamente, un libro donde fallan ciertos elementos formales, pero donde hoy celebro la audacia y la valentía de darse a conocer (Bejel, 1992:230)

Pasará poco tiempo desde la publicación de este libro para que Nancy Morejón vaya fijando su manera de crear y se abra a diferentes y diversos modelos poéticos. Su método de escritura, ya desde el comienzo, tiene bastante de raptó poético, de inspiración en éxtasis: “la poesía me viene sola como un pájaro”, sin descartar la existencia de “duendes”, como decía su admirado Federico García Lorca. Referentes

cubanos se añaden al ya señalado, el de otro poeta de la negritud, Emilio Ballagas, o las voces origenistas de José Lezama Lima y Eliseo Diego; pero será la tradición popular cubana la que de manera latente permanecerá en los versos de Nancy Morejón, el toque de esas rumbas nacía asimismo de los cueros y hierros que usaban los diablitos ñañigos (íremes) en sus apariciones callejeras del Día de Reyes o en sus ceremonias funerarias. La energía de esas sonoridades laten en poemas como *Elogio de Nieves Fresneda*, *Los ojos de Elegua*.

Estos conocimientos poéticos que la autora poco a poco irá adquiriendo harán posible una obra como *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967) que le abrirá las puertas de la poesía cubana. Pero antes, nos ofrecerá *Amor, ciudad atribuida* (1964), versos en los que Morejón empieza a desplegar un amplio abanico de imágenes oníricas y aparentemente arbitrarias: “la boca del poeta está llena de hormigas (el guerrillero, la loca que deambula, la medusa, la flauta/ china)”. Pero sobre todo será la ciudad, al igual que el amor, un tema inexcusable en la poética de la autora cubana: “Nací y me crié en el barrio habanero de Los Sitios, en donde aprendí desde pequeña a relacionarme con mi ciudad -tema constante de mis poemas” (Morejón, 1998).

Su ciudad literaria será una ciudad vivida, no como sucesión o aglutinación de objetos a la manera vanguardista sino como un espacio que respira, que es afable y que con sus luces, sus olores, sus voces, se convierte en objeto de inspiración para la autora. Todos estos elementos se confabulan con las palabras para resaltar una de las combinaciones más originales de su poesía: la ciudad y la luz. Como ella misma ha manifestado, «la luz es muy importante para mí» o «la luz me determina muchísimo»; es por eso que la autora prefiere los días de luminosidad para escribir ya que la noche no le ofrece las matizaciones o percepciones que le da la luz del día.

Con *Richard...*, libro en el que se incorporan los poemas de *Amor, ciudad atribuida*, Nancy Morejón desarrollará vías temáticas que pervivirán hasta los poemas de hoy. Será su atención a aquello que le rodea y, sobre todo, como muestra inequívoca de identidad lo relacionado con el entorno familiar, el arranque para reivindicar la historia de sus antepasados homenajeados en poemas como *La cena, Presente Ángela Domínguez o Adiós para los desvelados*.

Desde las páginas de este libro observamos cómo sus composiciones reflejan con asiduidad que la estructura formal del poema viene determinada por el contenido; no hay esquemas métricos fijos sino que se arranca de la disposición rítmica que le proporcionan la sintaxis y la constitución de los versos para conseguir el tono enunciativo que casi siempre pretende:

...todos pedíamos su presencia alrededor de la mesa caoba
el oro del hogar se derrumbó sobre sus hombros
misteriosamente
maravilloso estar entre nosotros Richard
con esa flauta sola... (Morejón 17)

La obra, cargada de reflexiones sobre la ciudad de La Habana:

...albañiles carretoneros improvisados pescadores
caminan bajo el sol
junto a toda la costa de La Habana. (Morejón: 19)

Supone un retroceso evidente del hermetismo y, al mismo tiempo, en sus versos se empieza a denotar cierta afinidad con el proceso revolucionario. Sin embargo, el éxito de este libro se vio empañado por determinadas directrices político-culturales que a comienzos de la década de los 70 impusieron el silencio a las voces de muchos

jóvenes intelectuales; es el caso de Nancy Morejón, que tuvo que esperar hasta el 79 para que *Parajes de una época* viese la luz. La autora, ante esta cuestión, argumenta que “lo importante es escribir, no publicar”, y constata, “por eso, la palabra escritura me importa tanto”. En cualquier caso, al igual que han hecho recientemente muchos intelectuales cubanos, destaca lo negativa que fue la etapa del Quinquenio Gris (1970-1975) para el panorama literario cubano.

Con *Parajes de una época*, Nancy Morejón nos ofrecerá uno de los textos más leídos y aplaudidos de la autora, *Mujer negra*, por la intensidad y la realidad que se respira en cada uno de sus versos, y que analizaremos más adelante.

En 1970, once años después del triunfo de la Revolución, Ildefonso Pereda Valdés, publicó un estudio de la poesía afrocubana. En él sólo se menciona a una mujer: Nancy Morejón. El inicio del segundo lustro de los setenta estuvo marcado por dos acontecimientos: la celebración del Año Internacional de la Mujer, en 1975 y la participación cubana en la guerra de Angola. A partir de ese mismo año, las relaciones de Cuba con África se transformaron hasta un grado inimaginable.

Esos acontecimientos políticos, que provocaron el incremento de la conciencia identitaria afrocaribeña y el interés por hacer más visible a la mujer, tuvieron su repercusión en el ambiente oficial, que hicieron resurgir las afinidades culturales e históricas, y no podían dejar de afectar a la poesía afrocubana.

Cercana colaboradora de Guillén, escribió sobre ella en 1972: “Creo que su poesía es negra como su piel (...) Por esa misma razón es también cubana con la raíz hundida muy hondo, de modo que aparece al otro lado del planeta (...) Me gusta su sonrisa, su piel oscura, su pelo africano”. (Guillén: 23)

Como a Guillén, le preocupa la construcción y la afirmación de una identidad cubana sincrética. Su poesía inscribe “lo negro” a lo que Guillén hace referencia mediante África, que es un tropo clave en este proyecto público y político, así como la articulación de una subjetividad afrocubana más personal. Ello ejemplifica lo que Sylvia Molloy califica de “*bios* individual” en términos de un “*ethos* nacional”.

Nancy Morejón no privilegia “lo negro” como herramienta analítica; estima que es imposible producir lo que denomina una crítica exclusivamente epidérmica de la literatura. En este sentido, su poesía continúa la tradición del poeta mulato Marcelino Arozarena (1912), cuyo poemario “*Canción negra sin color*”, escrito entre 1933 y 1966, convida a una lectura policromática. Hasta 1990 Nancy Morejón tenía reservas con el “término afrocubano”, ya que sostenía la opinión de que una identidad afrocubana estaría subsumida en una identidad nacional cubana que no puede entenderse sin las culturas negras de América. Ha escrito lo siguiente:

... Los cubanos (...) nos hemos dado a la tarea de crear una nación homogénea a partir de la propia heterogeneidad de la nación, creada para un propósito político - la Revolución cubana encabezada por Fidel Castro- más que para cualquier controversia cultural o racial. Somos una mezcla. No estamos asimilados. No nos hemos aculturado a las costumbres españolas o africanas (...) nos producimos a nosotros mismos como un pueblo mestizo que ha heredado y sostiene ambos componentes sin ser ya ni africano ni español, sino sólo cubano⁷²

La de Nancy Morejón es una voz femenina y como se puede inferir de lo expuesto por la poeta anteriormente, ella es portadora de la idea del mestizaje oficial que “desaparece” al negro cubano dentro de la heterogeneidad paternalista de la nación “ajiaco”, que “malinterpretó” los juicios de Fernando Ortiz. Sin embargo, la poeta acepta el término “mujerista”, acuñado por Alice Walker: “en mi literatura es muy

⁷² En *Entrevista a Nancy Morejón*, “*La Gaceta de Cuba*”, 5 octubre-noviembre.1966: 2.

importante el hecho de que soy mujer. Sería una tontería decir que no lo soy, o que pienso que las mujeres no escriben de un modo muy especial y con una experiencia y una carga especiales”. (Savory-Fido: 265-269)

Nancy Morejón resuelve a partir de lo “políticamente correcto” las tensiones entre la política sexual, la lucha de clases y la etnicidad, e inscribe África en su poesía, de manera indeleble.

Pero, retomemos *Mujer negra*, uno de los poemas más frecuentemente traducidos de la Cuba posrevolucionaria. Constituye un buen ejemplo de una narrativa liberadora centrada en la mujer. Es un recuento en primera persona de la resistencia colectiva cubana a la explotación de la esclavitud, la colonización y el neocolonialismo, y culmina en la apoteosis revolucionaria. El recorrido épico a lo largo del tiempo es contado por una esclava negra, que es el sujeto del poema y de la historia de Cuba; una negra anónima se constituye en el símbolo de la independencia nacional cubana y le da voz a la conciencia colectiva.

Como trabajadora, negra y mujer -en ese orden- la *persona* negra femenina es el epítome de la sobrevivencia y la rebelión de los desposeídos quienes, gracias a sus propios esfuerzos, finalmente consiguen el triunfo revolucionario:

Acaso no he olvidado ni mi costa perdida

ni mi lengua ancestral.

Me dejaron aquí y aquí he vivido.

Y porque trabajé como una bestia

aquí volví a nacer.

A cuánta epopeya mandinga intenté recurrir. (Morejón: 18-20)

El poema asume una construcción marxista de la identidad del sujeto por la vía de la actividad productiva: trabajar (“*trabajé como una bestia*”), rebelarse (“*me rebelé*”, “*me sublevé*”, “*me fui al monte*”) transforman el modo de producción del esclavo y conducen al ser, sin olvidar sus orígenes africanos: “*a cuánta epopeya mandinga intenté recurrir*”. El proceso descrito es el de la construcción de una identidad cubana y comunista, que conlleva una toma de conciencia personal y colectiva, nótese el uso de la primera persona del plural:

Ahora soy: sólo hoy tenemos y creamos.

Nada nos es ajeno.

Nuestra la tierra.

Nuestros el mar y el cielo.

Nuestros la magia y la quimera.

Iguales míos, aquí los veo bailar.

Alrededor del árbol que plantamos para el comunismo.

Su pródiga madera ya resuena.⁷³

Dotar de género femenino a la nación en este poema podría sugerir una perspectiva androcéntrica, pero lo que sucede en realidad es que se vuelve al revés la usual configuración sexual de violación y dominación de un Tercer Mundo feminizado por parte de la metrópoli. El sujeto explotado, lucha y vence, no en un futuro utópico o en un mítico pasado africano, sino en la realidad cubana presente.

El poema también proyecta una versión ascética, no erótica, de la mulata como representación de la cohesión nacional. No obstante, en él emergen dos contradicciones: el final del poema clausura una dialéctica proyectada hacia el futuro, la historia es absorbida por el mito, y las referencias a las experiencias específicamente femeninas

⁷³ Ibidem 18-20

son escasas. Al excluir la sexualidad femenina, sólo la fuerza (re) productiva de “parir” y la ancilar de “bordar” identifican esta narración como la de una mujer, de ahí la significación paradójica y la anulación gradual del título del poema: *Mujer negra*.

Mujer negra, puede compararse con un poema posterior, *Amo a mi amo*, en el cual la voz femenina es mucho más fuerte. Esta narración en primera persona también describe la toma de conciencia de una esclava doméstica negra, pero en este caso la explotación sexual (la violación colonial) es tan significativa como la subyugación racial.

Un amo blanco individualizado, que exige satisfacción sexual y servicio doméstico de la mujer aquiescente, de su propiedad, representa la hegemonía patriarcal y colonial. La despótica ley del padre se disfraza con una erotización de los valores masculinizantes del modo de producción que el amo representa (violencia, dominación, control de la palabra):

Amo a mi amo,
 recojo leña para encender su fuego cotidiano.(...)
 Amo sus manos que me depositaron sobre un lecho de hierbas
 Mi amo muerde y subyuga. (...)
 Amo su boca roja, fina,
 desde donde van saliendo palabras
 que yo no alcanzo a descifrar todavía:
 Mi lengua para él ya no es la suya. (Morejón: 100)

Otro poema de esa sección es *Madre*, en el cual se indica un posible subtexto: *In Search of Our Mother's Garden*, (1967) de Alice Walker. La poeta concentra su atención en las experiencias de su madre, una mujer pobre en la Cuba prerrevolucionaria, y habla de la herencia de trabajo y esperanza que le legó a su hija:

Mi madre no tuvo jardín
 sino islas acantiladas
 flotando, bajo el sol
 en sus corales delicados.
 No hubo una rama limpia en sus pupilas
 sino muchos garrotes (...)

Mi madre tuvo el canto y el pañuelo
 para acunar la fe de mis entrañas,
 para alzar su cabeza de reina desoída
 y dejarnos sus manos,
 como piedras preciosas. (Morejón: 102)

La inscripción intertextual quizás aluda a la necesidad de diferenciar entre las experiencias de las negras y mulatas del Caribe y las de los Estados Unidos, y sin embargo, al mismo tiempo -posiblemente como respuesta al libro de Walker- el poema se identifica con el pronombre posesivo de su título, con el mujerismo e inscribe las experiencias de las negras cubanas en las historias de otras negras.

En la colección de poemas, “*Baladas para un sueño*” (1989), África ya no es lo otro asimilable en el seno de la construcción de una identidad colectiva y personal, sino una realidad política contemporánea, lo que constituye una rara excepción, en cuanto al tratamiento del continente negro que aparece en la mayoría de las composiciones poéticas como detenido en el pasado esclavista. Aquí el centro está en la solidaridad política, y el valor figurativo de África como tropo disminuye.

A través de varias *personae* la poeta se refiere a la situación sudafricana y se pronuncia contra el *apartheid* y a favor del Congreso Nacional Africano (ANC). La voz privada femenina nuevamente es silenciada. *Baas*, traducido a pie de página como

“Amo”, retoma los temas de *Amo a mi amo*, proyectados sobre un escenario sudafricano contemporáneo:

Eres el amo.

Azares y un golpe seco de la historia

te hicieron ser mi amo.

Tienes la tierra toda

y yo tengo la pena. (Morejón: 7)

Sólo los versos...“*En medio de la noche / te alzas como una bestia en celo. / Tuyos mi sudor y mis manos*”... sugieren una posible explotación sexual, que aquí se encuentra representada en la opresión de raza y de clase. Las implicaciones son obvias: en lo que a los hombres negros de África se refiere, el feminismo blanco es cómplice del colonialismo patriarcal y propaga las estructuras hegemónicas de poder. Estos poemas de Nancy Morejón indican, entonces una percepción de la identidad femenina, cubana, negra, construida en términos de una narrativa liberadora esclava y africana, articulada en un marco marxista, pero que sigue viendo en África detenida en el tiempo y el lugar desde donde vinieron los ancestros, un lugar de selvas y orishas.

El 31 de diciembre de 1990, Nancy Morejón ponía final a su poema-teatro o poema-espectáculo, titulado: *Pierrot y la luna*, publicado en el libro: “*Arpa de troncos vivos (de Cuba a Federico)*” (1999). No cabe duda de que Nancy, más allá de lo familiar que le puede ser la poesía lorquiana, en el momento de homenajear al poeta granadino, no escogió un tema simple, o la dedicatoria de un sentido poema que hiciese referencias al homenajeado, no se contentó con esto y fue más allá. Llegó al reencuentro con Lorca y en su “más allá,” concentra en “el más acá”. Así es como recrea cuatro personajes que entran todos en acción, como son: La muchacha, Pierrot, La luna y Buster Keaton.

Unos más que otros están referenciados en la obra de Federico García Lorca, pero todos ellos están implicados en diferentes recurrencias del poeta asesinado por el franquismo. Son numerosísimos los personajes y los nombres que se ciernen en la poesía de Lorca y ya no digamos en toda su obra completa. Pero Nancy Morejón supo rescatar a cuatro de ellos, crearles un espacio lorquiano en Manhattan y darles vida escenográfica para alimentarlos con su propio lirismo en toda su ambientación lorquiana. No es fácil la argumentación conseguida por Nancy Morejón y, sobre todo, al darles un papel independiente a los personajes que aparecen en la obra de Lorca y percibir la presencia viva del poeta.

Nancy Morejón, escogió, diseñó y le dio un papel a cada uno de estos personajes que actúan en *Pierrot y la Luna*. Y cada uno de los papeles o funciones que cada uno de ellos realiza esta componenda, teniendo tantas referencias históricas y tantas puestas en escena. No es fácil emerger de un contexto tan explorado en todas las artes mayores y menores. Pero Nancy lo logra de una forma categórica al crearles a cada uno de ellos una sensibilidad tan potente y tan atractiva que el discurso verbal funciona sin caer en los tópicos en que pudiese incurrir cualquiera que trata a estos personajes. Y el espacio es New York, concretamente Manhattan, con esos puentes y ese bosque de hormigón alzado en rascacielos, donde García Lorca estuvo y como testimonio nos dejó el extraordinario libro: *“Poeta en Nueva York”*.

Pero entremos en cada uno de los personajes de *Pierrot y la luna*. En este poema-teatro de Nancy, la Muchacha adquiere un papel protagonista como lo adquieren aquellas muchachas o mozas lozanas andaluzas que buscan el amor y sufren el desamor en la obra de Federico. Pero la Muchacha de Nancy no es el prototipo integral de las muchachas de Lorca. Puede ser la muchacha híbrida, culturalmente, con otro rol a aquella muchacha llamada Colombina de la cual estaba enamorado el Arlequín, dos

personajes del teatro italiano del siglo XVI y de aquellas comedias de Polichinela y Puleinello.

Pierrot es el segundo personaje en escena que Nancy jerarquiza con una serie de atributos, como el ser que no tiene noción del tiempo, como si fuera de otro mundo y de otra esfera. Pierrot, aquel arlequín que salta a los escenarios franceses y tan popularizado en los siglos XVIII y XIX, triste, de clara blanquecina, enfermizo por los amores de Colombina, será el payaso moderno y vanguardista, transformado en personaje de circo, enaltecido en los acordes de Vivaldi, rehabilitado en los pinceles de Picasso y elevado a lo más alto de la imagen y de la imaginación por Buñuel. Pero también es Nancy Morejón quien le da un aposento en aquella ciudad por donde Lorca dejó huella, New York. Y en ese aposento del puente newyorkino le imprime un diálogo nuevo y cargado de emociones; la manera de fantasear, de seducir y de enamorar forma parte de los atributos cubanos que se usan para estos menesteres.

Por tanto, Pierrot aparece aquí como el enamorado pero que está en otro galaxia, como curado de espantos y en otra vía iniciática que no quiere saber nada del tiempo para no ser devorado por el. El Pierrot triste, lagrimoso, melancólico y de corazón herido tiene otro rol que realizar en New York de la mano de Nancy Morejón. Ese arlequín cargado de tiempos y sin edad nos mira desde la ciudad de los rascacielos, con “ojos humanos en el exacto balance de la melancolía”, como dijo García Lorca.

La Luna es el otro personaje que aparece en el poema de Nancy, no podía ser de otra manera a no ser que la luna estuviese ausente y exenta de contenido lorquiano. Por que Federico la ha tipificado y jerarquizado en sus atributos de tal manera que ha dejado muy pocos vacíos para ser cubiertos. La Luna es el primordio más elemental y también el mítico y metafísico que trasciende en toda la obra de Lorca. La luna de los gitanos, la luna de los gnósticos, la luna de los alquimistas, la luna de la cultura omeya. Todas

las lunas que conforman ese enorme repertorio de Lorca están ahí y así fueron hechas a la medida de los tormentos, de los hechizos, de los miedos y de las complacencias. Y es admirable como Nancy, cuando le da protagonismo lírico a la luna, la docta de atributos propios, caribeños si cabe, que el espíritu poético de Federico funciona sumergido en el alma de la poeta cubana.

Balada a la luna es un enorme poema que pocas veces se logra en su profundidad y en su exteriorización estética como Nancy lo ha logrado. Merece la pena leer este poema para escuchar lo que le dice la alta luna a esa ave de paso:

Ave que pasas,
ave que vas
sobre una torre
del palacio real.

Ave que pasas,
ave que vas;
todo lo sabes
sin preguntar.

Ave que pasas,
ave que vas,
el rey me canta
su eterna canción;
tú la devuelves
a mi corazón.

Ave que pasas,
ave que vas
sobre una torre
del palacio real. (Morejón: 21)

El último de los personajes que forma parte de este poema es el actor estadounidense, Buster Keaton, que también aparece en la obra de Lorca. Ese gran personaje del cine mudo, de la generación de García Lorca, el hombre que hizo reír a los españoles y que estos conocen con el sobre nombre de *Pamplinas*.

Con el título, *Pamplinas*, Rafael Alberti escribió uno de sus más sentidos poemas dedicados a Buster Keaton, que dice:

Un polisón de nieve, blanqueando
 las sombras, se suicida en los jardines.
 ¿Qué será de mi alma, que hace tiempo
 bate el récord continuo de la ausencia? (Alberti: 55)

El famoso actor de Kansas está en el memorando lorquiano como el hombre que nos hace reír primero para hacernos llorar después de la soledad y de la nostalgia que nos deja. Por tanto, el saltimbanqui, el acróbata, el payaso que se hace cómplice de nuestros propios avatares, de nuestras penas y de nuestras quimeras nos produce un cambio de rumbo. Este personaje de cine lo escoge y lo unge Nancy Morejón y lo coloca en el teatro de la vida, en el espacio newyorkino que le es natural. ¿Pero qué hace Buster Keaton aquí, si Nancy no le da ningún diálogo? Realmente es un personaje mudo en la ficción y así lo coloca en su propio papel. Y el diálogo que hace Buster Keaton lo hace a través del mimo y de la pantomima y sólo lo hace con y para la luna, después de aparecer en sueños a la muchacha. Ese diálogo mudo con la luna a través de los gestos de Buster Keaton es uno de los puntos claves que Nancy Morejón ofrece al lector y al espectador y, además, tiene una lectura comprensible que García Lorca hubiera admitido.

Esta obra, *Pierrot y la luna*, comienza por un diálogo entre la Muchacha y Pierrot, que los dos están de bruces sobre la baranda del puente de Manhattan, y entre ellos comienza un diálogo que no es el que pudiera el lector imaginar, el típico de un Arlequín y una Colombina. La Muchacha, cubana o andaluza por el garbo de atraer a su duende, habla de lo que toca y de lo que siente de la materia terrena. Pierrot le responde con elementos que no están al alcance de la mano. Le habla del arco iris con un pájaro de luz en su centro y que él propio aspira a un hábitat de misterio en ese entorno. Este espacio de símbolos exotéricos, creado aquí por Nancy Morejón, tiene una profundidad enorme que ultrapasa los moldes exotéricos y cabalísticos de Federico García Lorca.

Pero la Muchacha entra en el juego de Pierrot y descubre visiones mientras el diálogo se agranda, se entrelaza se compenetra. En todo esto están las premoniciones del amor fecundo. La Luna es el médium, que hace sonar el tamborcillo y hace mover el cabello de la Muchacha, creando así un clima rigurosamente austero. En todo esto prevalece lo dinámico frente lo estático y Pierrot le ofrece la Luna ante el desconcierto de la muchacha, pero éste llama por la Luna y ésta aparece y le ofrece a la Muchacha una luz impresionista. Y Pierrot le responde a la Luna con una balada en recompensa:

Debajo del puente, Luna,
debajo del puente, no.
Al pie de los rascacielos,
cerca del puente, mejor.
Hoja verde, tú.
Hoja seca, yo. (Morejón: 25)

En todo este discurso mágico, el lector puede pensar que Lorca se ha reencarnado en un sueño de Nancy Morejón. Pero las fantasías para Nancy no son de su

reino poético. Es ella la que busca a Lorca, es ella la que entiende a Lorca y éste la comprende a ella desde su inmensidad. Y Pierrot, la Muchacha y la Luna asfixiados de un mundo que no los comprende, se aposentan en los sentimientos de Nancy. Y es desde aquí que la Luna le pregunta a Pierrot por el poeta de Granada, por las dalias y las margaritas que jamás se marchitan en sus versos y como clamor del poeta cubrían las cenizas de los negros que flotaban en el Missisipi.

La Muchacha revela un sueño que tuvo con Buster Keaton y el diálogo versa sobre las recomendaciones que éste le daba sobre los elefantes de Wall Street (símbolo del poder republicano y de la reacción yanqui). El diálogo se dinamiza entre la Luna y Pierrot. Las palabras y las risas se paganizan y mientras creíamos, al comienzo, que cada uno de los personajes individualizaba su discurso, vemos que el rol de los personajes, en todo el proceso narrativo, nos lleva al misterio de lo intemporal.

El juego entre la Muchacha y Pierrot no deja lugar a dudas cuando buscan distanciarse de la tierra y colocarse en la azotea más alta de los rascacielos buscando la luz de la Luna y la melodía del violín. Y en ese estadio de benevolencias, el amor se armoniza y Pierrot lo confiesa así: “A la sombra del poeta de Granada. Estoy aquí, amada mía, para abrigarte y emprender nuevo rumbo, los dos hacia rutas desconocidas”.

La Muchacha constata su amor a Pierrot y éste es correspondido. A partir de aquí hay un diálogo que no es más que una glosa al amor, por parte de Nancy Morejón. Mejor dicho, creo que es una especie de hermenéutica amorosa. El amor no idealizado ni mitificado. La Luna lo constata, al decir: “La muerte no podrá nada nunca contra el amor. Como un vino sagrado, el amor no perece. Los amantes, sobre lo alto de los rascacielos y colinas amarillas, desconocen la vicisitud y la sentencia de las cosas de todos los días”.

Al final de los diálogos de este poema-comedia, dice Nancy lo siguiente: “Se sienten ruidos de aviones, automóviles, computadores en función, del ir y venir de una muchedumbre insaciable en busca de amor. Música de flautas, guitarras y banjo”. Después de la balada final recitada por la Muchacha, Pierrot y la Luna y, mientras el telón se baja, los tres personajes echan a volar.

Un final rotundo y lorquiano al convertir a estas figuras en volátiles que Federico tanto amaba. En este poema-homenaje, Nancy Morejón nos ha entregado unos personajes que estaban en un horizonte lejano, les dio cuerda y entraron en movimiento para ofrendarnos palabra y humanidad. Y desde el escenario empezaron a descubrirnos tantas cosas, de las cuales fuimos emergiendo para ver el poeta de Granada, de España, de Cuba y de la humanidad, desde otra dimensión. La dimensión existencialista que nos revela Nancy Morejón.

Pero no será sólo este autor español el que Nancy Morejón considerará como un guía, sino muchos de los poetas del 27, entre los que destaca a Rafael Alberti (de quien admirará las imágenes de *Sobre los ángeles*), Jorge Guillén y Pedro Salinas. También, y sin salir del ámbito de la poesía española, Juan Ramón Jiménez quien es una referencia muy presente en la poesía cubana desde su estancia en la Isla.

Sus conocimientos de la poesía española no serán inferiores a los de la francesa, en especial los simbolistas franceses. Lógicamente, otras voces poéticas hispanoamericanas ampliarán su acervo cultural. Indispensables son nombres de la poesía contemporánea como Rubén Darío, Vicente Huidobro, César Vallejo o Pablo Neruda. Pero el más importante, y de quien aprenderá entre otras cosas su amor a la lengua española, será el cubano Nicolás Guillén. De él también aprendió la conciencia de la negritud, y gracias al ejemplo guilleniano han sido posibles composiciones como *Mujer negra*, *Negro* o *Amo a mi amo*.

Al respecto, Antonio Olliz-Boyd (2010) señala que: “Nancy Morejón identifies in an ethno-cultural sense with Guillén; she acquiesces to and acknowledges his influence by using similar themes”.

La misma Nancy, en una entrevista realizada por Gabriel A. Abudu, explicará de qué manera Guillén se hace presente en su obra:

However, I do not believe that this influence or presence of Guillén is formal. It is a presence which has more to do with the thematics, with the focus, due to Guillén's ideological stance. I do believe that Guillén was ahead [of his time in the use] of colloquialism, which attracted my generation (Morejón, 1999)

Como ella misma ha manifestado: “No conozco ninguna obra de mujer en donde por ejemplo se reflejara o por lo menos se analizara la experiencia histórica de la esclavitud o siquiera de la violación de los derechos civiles o de la sexualidad de la mujer” (Morejón, 1996).

Elogio de la danza, es una obra breve en la que representa a la mujer en el mundo de la danza y se destacan, sobre todo, dos figuras internacionalmente conocidas: Alicia Alonso -“asida entre la luz y el mundo”- y Nieves Fresneda. Para Morejón la danza es como un cuadro, algo estético de lo que se pueden extraer bellísimas imágenes en donde cada paso es como un paisaje de una ciudad. Pero el libro se compone además de textos como *Descubrimientos*, que reflejan el sentimiento de reserva hacia la creación ajena al compromiso: “ahogaría un caballo con tus ojos/ tan partidarios del engaño”. En las composiciones de este volumen también, a juicio de Gerardo Fullea León, “an emotion always flows, along, with a certain halo of anxiety in which we perceive that shreds of being are hesitantly given to us, and we must complement them with our own sensitivity” (Fullea, 1999:76).

Otro momento decisivo en la trayectoria poética de Nancy Morejón fue la publicación de *Piedra pulida* (1986). Desde *Cuaderno de Granada* hasta estos nuevos poemas, ha depurado el estilo y la forma; sin duda, hay una vuelta al hermetismo que presidió sus primeras composiciones.

Los versos de *Piedra pulida* suponen una síntesis de todo lo acumulado en más de veinte años en los que el bagaje poético y cultural hace que su poesía sea un sortilegio de sugerentes imágenes abstractas que depuran y agrandan la pureza de su lenguaje. De especial significación, por lo novedoso dentro de la poesía no sólo cubana sino también la latinoamericana, es el libro *Baladas para un sueño* (1989). A través de ocho composiciones Nancy Morejón se adentra en el África contemporánea, concretamente en Sudáfrica y en la figura del líder negro Nelson Mandela, a quien recordará en su encierro en la emotiva *Balada de la cárcel de Robben*. El título sin duda hace alusión a otro presidio célebre en la literatura, *La balada de la cárcel de Reading*, texto escrito por Oscar Wilde en cautiverio; pero los versos de Nancy suenan así:

Mandela, junto al cantar de olas y aves,
 abrió los surcos en la tierra
 y los regó con agua de su boca.
 Sin salir de su celda,
 todo lo ve, todo lo toca,
 todo lo vuelve flecha contra el viento candente
 de sus amargos carceleros.(Morejón: 23)

África se convierte para la autora, en boca de otras voces poéticas, en el país de sus antepasados y de sus sueños y, sin concesiones, su poesía se abre, en una de las composiciones, a la más fina ironía:

Epitafio para una dama de Pretoria.

Siempre pensó que aún resurrecta
 dormiría la mañana
 hasta que tres ángeles negros
 le hicieran bien la cama
 y, sobre todo, el desayuno. (Morejón: 19)

Otros poemas como *Baas (Amo)* nos remiten a temas sobre la esclavitud ya presentes en Richard... y, sobre todo *Piedra pulida*. Bellísimas baladas que son un alegato contra la política del apartheid. Con *Paisaje célebre* (1993), esa vuelta al hermetismo presente en *Piedra pulida* permanecerá en su escritura combinada, ahora, con elementos coloquiales. Las composiciones de este libro no huyen de reflejar la situación de Cuba pero sin renunciar -como siempre- a lo más personal, que en su caso consiste en indagar en su pasado o en las imágenes de su infancia, como en el poema *Pogolotti*:

Antes de ser el nombre de un pintor,
 de un gran pintor cubano,
 Pogolotti, en mi infancia,
 era una rústica ruta de malezas
 que conducía a una casona alta. (Morejón: 36)

Pero lo más significativo de este nuevo libro es que cada poema se convierte en una imagen por sí misma; cada composición es un paisaje -interior o exterior- que para la propia autora se convierte en algo para ser rememorado, o en cualquier caso inolvidable en poemas como los *Restos del Coral Island* o *Mujer con pescado*; y en ese

trasfondo de luces y claroscuros presente en los versos siempre hay una verdad cotidiana que anuncian las palabras:

El universo de Hemingway y el de la negrita son
diferentes
pero han transcurrido en un mismo escenario
terrestre donde lo que cuenta
es el deseo de vivir
a pesar de ... (Morejón:16)

Desde este universo personal, desde estos paisajes vividos, la obra se abre con el poema que da título al libro y con unos versos que sin duda tienen que ver mucho con la más reciente poesía latinoamericana: “Ver la caída de Ícaro desde la bahía de/ azules y verdes de Alamar”. La autora invoca la caída de Ícaro para concluir con el verso: “Es el atardecer y necesito las alas de Ícaro”.

Muchos de los poemas de *Paisaje célebre* pasarán a formar parte de otro libro, *El río de Martín Pérez y otros poemas* (1996), un bellissimo volumen publicado por la editorial Vigía en el que el poema axilar es, precisamente, *El río de Martín Pérez*. El motivo del río sirve para evocar paisajes cotidianos y pensamientos íntimos. A través de la metáfora de las dos orillas, la voz poética explicita su deseo de atravesar, de ir hacia esos otros espacios en los que va a encontrar sus orígenes; y como apunta Aitana Alberti: “En este río de aguas ningunas, leve arañazo en La Habana profunda (...) Nancy Morejón ha hallado el eterno presente de sus orígenes mitológicos en medio de la cotidiana algarabía” (Alberti, 1996)

río de mi pobreza líquida
río de mi fortuna sólida
y de mi lengua cortada en dos;
libro de mi familia sudorosa y diezmada,

río de nuestras hambres
y de nuestra intranquilidad (Morejón: 11)

En cuanto a la poesía última de Nancy Morejón, podemos citar *La quinta de los molinos*, en cuyos textos se insiste en aspectos y temas ya intuidos en su poesía anterior, pero ahora observados desde el prisma de la ensoñación; no en vano *La quinta de los molinos* es un lugar que conocen bien los habaneros, una tierra de nadie en una ciudad, La Habana, que ya en su poesía anterior había adquirido la categoría de ciudad literaria. Este espacio singular le sirve de referente para evocar el lugar escondido de la memoria, porque desde aquí la autora accede a fragmentos de su pasado; y entre ellos aparece la figura del padre, convocado desde la distancia y el recuerdo, en el poema *Nexus*: “Felipe Morejón Noyola, /marino ágil y negro fiel/ de estirpe indescifrable, / cargando sacos vacíos/ mientras bordeaba la Alameda de Paula”. Se trata de una poesía más contemplativa en la que la autora reafirma su fe en la palabra -en la belleza de ésta- y está presente su interés por los problemas latentes de la sociedad cubana; *Mujeres* es un buen ejemplo de poema en el que se reflexiona sobre la prostitución en la isla. También recientes son: *Cuerda veloz* (2002); *Looking within / Mirar adentro* (2003); *Antología poética 1962-2000* (2006) y *Peñalver 51*(2009).

En definitiva, y como conclusión de la realidad poética de Nancy Morejón, podemos reafirmarnos en que sus palabras y sus versos se empeñan en revitalizar y recoger sus raíces africanas, en las que tienen cabida otros temas como el esclavismo o la violación de los derechos humanos. Temas que se especifican en otros como la marginación que ha sufrido la mujer negra a lo largo de la historia.

Poesía, como ha dicho la crítica, en la que se aúnan la negritud, la feminidad y la revolución, pero también lo familiar. Y como trasfondo de estos temas aparece lo

revolucionario, donde la palabra adquiere una dimensión épica en la que el yo equivale a un nosotros aglutinador de una colectividad con la que se quiere comunicar más directamente, sin demagogias ni contrasentidos. De este modo, lo cotidiano se convierte en imprescindible y los acontecimientos diarios y sus rituales son elevados a materia artística.

La voz poética de Nancy Morejón, cargada de sentido y contenido, se perfila a través de una vertiente cultural en la que siempre está presente lo simbólico, como la intención de detener el tiempo, de hacerlo perdurable para encontrar lo bello y dar significado a lo irracional. A partir de la conjunción de tradición y de cultura, podemos entender la presencia en su poesía de un lenguaje hermético -consecuencia del valor intrínseco que adquiere la palabra-, y de un lenguaje coloquial, determinado por el tradicionalismo oral que se instala en muchas de sus composiciones. El resultado de conjugar todos estos elementos es el de una poesía que, como un hermoso paisaje, un impactante cuadro o un perfecto paso de danza se detienen y se fijan en la memoria durante muchos años; así ocurre con la poesía de Nancy Morejón.

Georgina Herrera, África como referente

Otra forma de enfrentar la negritud desde la poesía, la ostenta Georgina Herrera. Nació en Jovellanos, provincia de Matanzas, en abril de 1936. Comienza a publicar a los 16 años, en periódicos y revistas de la capital cubana, a donde se traslada posteriormente. A su primer libro: *GH* (1963), siguieron *Gentes y Cosas*, *Granos de Sol y Luna*, *Grande es el Tiempo* y *Gustades Sensaciones*, en 1997. Desde 1962 trabaja en la emisora Radio Progreso, donde escribe novelas, cuentos y teatro. Tanto en la literatura como en la radio ha recibido premios y distinciones; también trabaja para la televisión. En toda su obra abunda la temática feminista. Ha participado en diferentes

eventos nacionales e internacionales, en los que aborda precisamente este tema, poniendo especial énfasis en la mujer negra, sobre cuyos orígenes investiga actualmente. Su poesía ha sido traducida a varios idiomas, incluida en antologías y se estudia en Universidades en Inglaterra, Estados Unidos y Canadá. Pertenece a la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). La poesía de Georgina Herrera tiene un fuerte aliento maternal.

Tal es el caso de *Preguntas que sólo ella puede responder* (Herrera, 1978) la madre acaricia a su hijita como si fuera un amuleto sagrado, y establece una analogía entre la niña y un talismán religioso. El sujeto explora los sentimientos maternos de amor, maravilla y miedo a través de su contacto físico con el amuleto (una figuración metonímica de África) y con su hija. Ambos son extensiones físicas y espirituales de ella misma y apuntan a un misterio que el sujeto puede experimentar pero no expresar con palabras. De manera inversa, el objeto femenino del poema (la hija) se hace sujeto potencial: sólo ella puede responder las preguntas de la poeta:

Ojos de etíope, dime,
 resuelve tú que puedes
 este amasijo de ternura
 en el que me debato.
 ¿Por qué te quiero hasta pasar los límites del llanto?
 ¿Por qué la lástima/si te estiras derecho hacia la felicidad?
 Suave pedazo de lirio y mariposa
 hija de estarme yo juntando, todas
 las ganas de vivir por vez primera (...)
 ¿Por qué no cruzo el mar
 sino contigo, junto al pecho, como un resguardo?
 ¿Por qué andas colgada de mi cuello como un collar?

¿Por qué, si salto de la cama, sin besarte,
 regreso con pavor, como si fueras
 mi sagrado amuleto? (Herrera: 2)

Lo significativo es que la experiencia mística-maternal se inscribe en un discurso que se relaciona con África por intermedio de una metonimia: con los objetos sagrados de las religiones africanas, con el mar y, sobre todo con los “ojos de etíope”. En este tropo la hija resulta representada por medio de África y África por medio de la hija, en términos de amor filial (parentesco). Así, el sujeto construye su identidad en términos étnicos, maternos y de crianza (femeninos), como lo hace en un poema posterior, *África*.

Los poemas en los que África aparece de modo destacado le dan a los textos de Georgina, una dimensión histórica, internacional y política más abarcadora. *Canto de amor y respeto por Doña Ana de Souza* no es una invocación a un santo católico o a la propia (virgen) María, como sugiere el primer verso, sino a una figura histórica, la reina de Angola llamada Nzinga (1582?-1663) -Yinga, en el poema- que desafió a los portugueses y, más tarde, convertida al catolicismo, cambió su nombre por el de Ana de Souza.

En fin, Señora Santa
 y reina de las riberas del río Kuanza;
 madre
 de los principios y la unidad [...]
 Al borde mismo de la incendiada tierra
 libre de Ngola vino usted al mundo.
 En medio de los gritos de la guerra,
 el primer grito suyo fue una señal. (Herrera: 13)

El personaje del poema es más mítico que histórico, a pesar de las referencias de fechas, nombres y lugares geográficos (históricamente Nzinga estableció su reino a pesar de la resistencia local a que las mujeres intervinieran en la política, pero a continuación se alió a los tratantes de esclavos holandeses y pactó con los portugueses, hasta el punto de permitirles que sus caravanas de esclavos atravesaran su territorio).

Obviamente, el poema privilegia la política de género y no la de clase en la lucha contra la opresión racial y colonial. Ana de Souza / Madre Yinga Mbandi, personaje de dos nombres y dos voces, se inscribe como una figura singularmente sincrética, de dimensión de amazona: es africana, católica, madre, santa, dama, reina guerrera y liberadora. Lucha contra un dios y rey (masculino) usurpador y se opone a la cultura de la palabra escrita con las tradiciones orales colectivas y su presencia física femenina. Se la percibe como la personificación de la resistencia universal que elude lo patronímico y lo patrilineal:

Usted, doña Ana
 con ese nombre occidental, tomado
 por estrategia, usado
 sólo en documentos.
 Madre Yinga Mbandi para su pueblo.
 Vencida a veces, nunca prisionera,
 siempre emergiendo
 entre los hombres, sin más armas,
 que en los ojos,
 prendido como llama furiosa, el deseo
 de acorralar al enemigo, junto
 al mar tremendo de donde vino. (Herrera: 14)

Las analogías contemporáneas señalan a Yinga como un precedente simbólico de la resistencia de las negras afro europeas a la hegemonía blanca (masculina, ajena, explotadora). Yinga es en parte un personaje histórico, aunque en la Angola actual casi

no se le reconoce como tal, y en parte una proyección del imaginario de la poeta. No obstante, es mediante los atributos históricamente validados que Yinga representa, que la poeta articula su propia subjetividad.

Lo interesante es que Georgina Herrera mira hacia África y no hacia Cuba para legitimar una herencia feminista revolucionaria sincrética. En su poesía Georgina Herrera sostenidamente quiebra los límites entre la vida pública y la privada. Un buen ejemplo es *Respeto, presidente Agostinho* de 1978, un tributo al desaparecido poeta y presidente angolano. Desde las primeras palabras del poema la política global se vincula a la familia del sujeto, esto es, el presidente (realidad política presente) al “abuelo” (memoria mítica colectiva):

Según abuelo, África era un país bonito y grande como el cielo, desde el que a diario, hacia el infierno occidental, venían reyes encadenados, santos oscuros, dioses tristes. Usted viene de África. No es santo, rey, ni Dios siquiera, es simple, grandemente, un hombre bueno. Un hombre a quien obligaron a ganarse la paz de guerra en guerra, ‘el esperado’, el que toca a la tumba de mi abuelo, quien lo despierta, le habla así, con su manera suave, irrevocable, le explica de igual modo en qué puntos estuvo equivocado. (Herrera: 48)

La visión maniquea de África y de Occidente que tenía el abuelo -el paraíso perdido y el infierno- y su idealización de los esclavos como santos, reyes y dioses se contrasta con la presencia en el texto de un presidente de carne y hueso. El giro se produce con la inscripción del presidente como Mesías, como hacedor de milagros que resucita al abuelo muerto para reafirmar a África como realidad y no como quimera.

Pero en el poema esa África “real” es también un efecto de la práctica discursiva, y es tan susceptible de representación mítica como la versión del abuelo. Así, el presidente encarna el deseo del abuelo muerto, y las dicotomías que se establecen en el poema -*hombre/dios, cielo/infierno, guerra/paz*- que pertenecen al

orden racional, se disuelven en la medida en que las oposiciones claves -*vida/muerte* y *pasado/presente*- se diluyen.

Se incorpora un pasado idealizado al mito moderno. Las fuentes del poema son la identidad racial y la solidaridad política, no las diferencias de género. No obstante, si se considerara que la narradora en primera persona es una voz femenina, su actitud compasiva y maternal hacia su antepasado sugiere una ligera parodia de narrativas maestras.

En *Grande es el tiempo*, Georgina Herrera retorna a la historia de las mujeres. *Fermina Lucumí* está dedicado a una esclava cuyo nombre sincrético, genérico (“Lucumí,” es la manera de llamar a los yorubas en Cuba) la salva del anonimato patronímico. La fecha a la que alude el poema es significativa. Se refiere a las revueltas de esclavos de noviembre de 1843. Esta revuelta marcó el inicio de un período terrible de violencia contra los esclavos: unos cinco mil fueron asesinados mediante la tortura en 1843 y 1844, y más de cien fueron azotados hasta la muerte durante la tristemente célebre Conspiración de la Escalera.

Pero las rebeliones de esclavos continuaron hasta ser asimiladas por la lucha por la independencia a partir de 1868. En este poema, una vez más son las esclavas las que ocupan la posición de sujetos de su historia, que es la de la lucha de Cuba por su libertad.

La poeta concentra su atención en la fuente de energía interior de la esclava, y percibe su valor como una estrategia específicamente femenina, asociada al amor (que genera astucia y rabia) y, sobre todo, a la memoria que genera poder. En *África* de 1989, la respuesta emocional de la poeta se convierte en un proceso de autoexploración y autoafirmación. Su identidad se centra en su condición de mujer en la medida en que se inscribe progresivamente en el objeto al que se dirige. La palabra África vuelve a adquirir

connotaciones sagradas de adoración y (auto) respeto. Demostrando que es posible subvertir lo que con acierto subraya Lavou:

Bajo distintas modalidades (el) África figura siempre en el discurso de la docta ciudad letrada como algo monstruoso, repugnante, terrorífico y fantástico. Una realidad patológica y vitrificada que no presenta un interés distinto que el de ser observada, y preferiblemente de lejos. África y los africanos figuran entonces como un objeto de conocimiento y no como un sujeto de conocimiento. Algo que se exhibe pero que sobre todo se presta para especulaciones caprichosas y extravagantes. Y es necesario constatar que estas interpretaciones descabelladas siguen alimentando la relación de Occidente con el África, con el África negra en particular: un continente condenado y maldito, “dejado de la mano de Dios” (Lavou, 2002: 79-80)

Al inicio del poema, África adopta la figura de un dios familiar, de un ser amado, de un niño, que despierta sentimientos de protección y lealtad inquebrantables y a quien la poeta mimaba con cuidados maternos. El sujeto y el objeto están claramente diferenciados hasta el verso 7:

Cuando yo te mencione
o siempre que seas nombrada en mi presencia
será para elogiarte.
Yo te cuido.
Junto a ti permanezco, como el pie
del más grande árbol
Pienso
En las aguas de tus ríos
Y quedan mis ojos lavados (Herrera: 17)

A partir de ahí, la poeta está consciente de la relación auto-perpetuadora entre ella y África; cada una es producto de la otra. El continente negro es reinscrito en términos de pureza e iluminación, pero la poeta va más allá: ella es África. Su rostro es

un espejo auto-reflexivo en el cual África (la poeta) puede verse a sí misma. Su cuerpo (su cara) representa el cuerpo femenino subsumido en el organismo político colectivo. Lleva consigo imágenes y sonidos africanos como objetos rituales. África constituye su deseo, sus sentimientos maternos y su placer; es la fuente de su vida espiritual.

De este modo, el poema instaaura África como una proyección del yo (negro, femenino) y la identidad de la mujer (negra, cubana) está mediada por una imaginaria África:

Amo a esos dioses
con historias así, como las mías:
yendo y viniendo
de la guerra al amor o lo contrario.
Puedes
cerrar tranquila en el descanso
los ojos, tenderte
un rato en paz.
Te cuido. (Herrera: 18)

El poema *Carta de amor a miles de años de tu hora*, pertenece al libro *GH* y en su momento fue sorpresivo

...por sus intuiciones y su desprejuiciada forma de abordar su universo interior. Su poesía revela aspectos hermosos o terribles de la cotidianidad, con una audacia que roza una inocencia esencial, sin abandonar la lucidez de una sensibilidad que la poetisa parece entresacar de rincones turbios y que ella aclara con la sencillez y la ternura. (Yáñez: 2002: 41).

La palabra Carta desde el título nos remite a la posibilidad de un texto más gregario. La forma elocutiva que se va a usar predominantemente es la narrativa, sin embargo también aparece el diálogo. Según su intención comunicativa es estética, por su carácter, creativo y por los modelos textuales está muy ligado a la percepción del tiempo a tal punto que se puede distinguir el clásico esquema aristotélico de introducción, nudo, y desenlace propios de la narrativa, algo muy común en las vanguardias poéticas, que como sabemos, fueron renovadoras en todos los sentidos.

Una primera lectura, puede indicar que se trata de una mujer pasional, dominada por sus emociones que hace resistencia neurótica a la separación ¿o el abandono? (tema del poema) del objeto de su amor, cuando han pasado solamente ¿dos horas? de ausencia (obsérvese que el vocablo *hora* aparece en el título entrecomillado, estilísticamente marcado como algo que se quiere significar con ironía. (Le informaron que él partió a la una y eran solamente las tres cuando termina el tiempo que en apariencia transcurre en el texto)

El subtema, trata de la reacción del yo femenino, ante la pérdida del amor y el paso del tiempo. Si nos detenemos en otro enfoque de la comprensión del texto (inferencias) pudiéramos pensar quizás que el actante masculino omitido, era un militar que acostumbraba a partir sistemáticamente sin avisos previos, un marinero que se ausenta, un revolucionario clandestino, que se ve precisado a huir sin oportunidad de despedidas. También presuponemos, por la fecha de edición del poemario, que este texto fue escrito posiblemente ante uno de los primeros éxodos acaecidos en Cuba después del triunfo de la Revolución. En definitiva, puede tener tantas lecturas y significados, como lectores que lo interpreten a través de sus experiencias personales e inferencias:

Carta de amor a miles de años de tu “hora”

Hubo un gran sol, pero algo distinto al sol
y sus asuntos espesaba sus giros
a mi alrededor.

Entonces, a la una, me dijeron:

"Él se fue. Como siempre
no te dejó aviso de cuándo es su regreso,
así que, como siempre, espéralo"

Pero me puse a sospechar, me dije:

Ahora sí que su ausencia va a ser larga.

Estaba como loca, pensando en barcos,
tardes aciclonadas,
el viento norte dándome en la cara,
añejos dobles y muchas cosas más.

Aullando sordamente

busqué a mis hijos para esconderlos,
decirles que se estuvieran quietecitos
porque eran inequívocas las señales
que la INSACIABLE me enviaba.

Después, para tranquilizarme, estando sola
y viendo llover, me dije: "Espéralo"

Pacientemente comencé a esperar, mintiéndome.

Y aunque fue a la una cuando desconfié del sol,
y ahora apenas son las tres,
han transcurrido miles de años.

Si no, ¿por qué entonces
este peso sobre los párpados,
su textura de antiguos pergaminos?

Miles de años, mi amor, miles de años. (Herrera: 15)

Algo sórdido y oscuro, muy lejano a la luminosidad del *sol* ha sucedido: se ha vuelto lento el transcurrir del tiempo pues *algo espesaba sus giros. Entonces, a la una, me dijeron*: aquí el adverbio es un elemento cohesivo retrospectivo, con valor anafórico y da la lentitud del tiempo transcurrido junto al uso de las dos comas que encierran la hora señalada. Hay una elipsis nominal: ellos (actantes elididos) quienes sabían la causa de la tardanza/ ausencia del amado.

A partir de los dos puntos observamos que en algunos momentos del texto existe ditología o geminación no solo por la utilización de signos de puntuación (elementos de cohesión textual) sino que se unen también palabras o sintagmas en parejas entrelazadas por conjunciones y signos de puntuación. Hay paralelismo sintáctico en diferentes momentos del poema: *Hubo un gran sol, pero algo distinto al sol* (al principio) *como siempre no te dejó aviso así que, como siempre, espéralo* (a continuación) *miles de años, mi amor, miles de años* (al final). Después de recibir la noticia, la que aparece entrecomillada (otra marca de estilo para significar la entrada de una nueva forma elocutiva incorporada al discurso poético) la autora usa una conjunción conectora textual: Pero me puse a sospechar, me dije: ahora sí (frase adverbial) que su ausencia va a ser larga (empleo del futuro perifrástico dentro de la subordinación) ¿sospeché de la muerte? ¿Del abandono? Y continúa la narración poética.

“Estaba como loca”, metáfora de uso regular que ha perdido su originalidad al pasar al lenguaje coloquial, pensando en barcos (aquí aparecen por primera vez gerundios con acción de simultaneidad) tardes aciclonadas, el viento norte dándome en la cara que de modo magistral alude a la sensación intuitiva de peligro, de que la naturaleza se desborda para provocar la muerte de quienes la desafían. ¿Acaso una navegación difícil hacia La Florida? ¿La ha dejado por otra mujer (y muchas cosas más) o por tomar añejos dobles con sus amigos? Estas conductas al parecer eran sistemáticas

en él, como siempre, pero esta vez fue diferente ahora sí que su ausencia va a ser larga. Luego, el miedo a las represalias (es bueno que recordemos cuántos manejos difíciles, desde todos los puntos de vista, han tenido las salidas ilegales desde Cuba en las tardes aciclonadas).

El actante femenino tiene miedo, de ahí que el vocablo INSACIABLE referido a la muerte, aparezca marcado con mayúsculas. Su conducta es intuitiva, casi animal al esconder a sus hijos ¿los hijos de él? Aullando (gerundio) sordamente. Vuelven a reiterarse los gerundios (su uso constituye otra marca estilística fuerte) Después, para tranquilizarme, estando sola y viendo llover, me dije: “Espéralo” indican acción de simultaneidad (estando sola) y perífrasis verbal de gerundio (viendo llover) seguidos de un decursar de la conciencia que se debate en dudas interiores me dije: hasta llegar a la auto-orden de esperar (uso del modo imperativo), estilísticamente marcada por las comillas.

Es significativo cómo se reiteran los pronombres personales enclíticos con función anafórica: espéralo, dándome, tranquilizarme, esconderlos, decirles, mintiéndome. Este último verbo, en el verso: Pacientemente comencé a esperar, mintiéndome, nos remite a la reflexión de que la actante femenina estaba muy consciente de la posibilidad de que él no regresaría, sin embargo se auto-engaña, alimentando la secreta esperanza de que tal vez sí.

Además de los enclíticos señalados, aparecen pronombres posesivos tales como: “sus asuntos, sus giros, mi alrededor, mis hijos, mi amor, su textura, tu hora”. El verdadero juego con la relación tiempo/espacio produce su connotación en el anuncio del desenlace de la historia, que la autora nos cuenta en la siguiente estrofa:

Y aunque fue a la una cuando desconfié del sol,
y ahora apenas son las tres,

han transcurrido miles de años. (Herrera: 15)

Para enlazar una de las primeras ideas planteadas en la historia, con el momento actual en la narración, se utiliza el conector textual Y. En este párrafo es evidente el paso del tiempo, ¿real? Y debe serlo, porque aquí se produce un elemento cohesivo prospectivo con valor catafórico: La pregunta que obtiene respuesta:

Si no, ¿por qué entonces
este peso sobre los párpados,
su textura de antiguos pergaminos?

La respuesta conclusiva es:

Miles de años, mi amor, miles de años... (Herrera: 15)

¿Acaso es una versión cubana de la Penélope de Homero? (el héroe no regresa aunque es invocado) o ¿Es otra Isabel de Bobadilla (La Giraldilla), que envejeció mientras esperaba el regreso de su esposo de la conquista de La Florida? Quizás sí. Es posible que sus párpados adquirieran la textura de antiguos pergaminos, por envejecimiento, por llanto, o por clavarlos en el camino donde los pasos de él regresarían a ella. Es obvio que el objeto de amor de la protagonista nunca regresó, o murió lejos. En el tiempo en que fue escrito el poema, las personas que se marchaban del país por cualquier vía (legal o clandestina) no tenían la posibilidad de regresar, por las leyes migratorias existentes en ese momento.

También aparecen en el texto conexiones lexicales como la repetición de palabras: sol que es un sustantivo que connota luz y que es de uso frecuente en la obra de Georgina Herrera. Según la Shishkova la poesía en español es eminentemente

sustantiva pero después de hacer el análisis estadístico del estilo, vemos que en este caso hay predominio del verbo, la perífrasis verbal, las formas no personales del verbo (entre todos hay treinta y uno) los adverbios, el pronombre y en última escala el sustantivo (veintiuno).

La poesía femenina cubana, escrita a partir de 1959 se ocupa de los mismos temas que sus colegas masculinos, por la obvia razón de compartir acontecimientos sociales de envergadura. Ello no quiere decir que su condición de mujer no trascienda dentro del acto creador como parte de sus esencias.

Es evidente la creciente conciencia de género que se va a producir a partir de esta fecha y que ha propiciado el desencadenamiento de una nueva óptica en que la mujer empezó a buscar su propio discurso a tono también con los cambios universales. Cabe hablar en este poema de Georgina Herrera, de la pérdida de la auto-censura ante situaciones “escabrosas”, (desde el punto de vista político) la visión crítica de las relaciones familiares, la lucidez analítica, la pérdida de la falsa solemnidad ante el fenómeno de la maternidad, el registro periodístico de la realidad. Es un discurso conscientemente desmitificado de ciertos códigos y exaltador de lo eterno femenino.

En ella se observa la búsqueda de una identidad a veces desgarradora y una exigencia de equilibrio entre la ética y la estética de la conciencia creadora al enfrentar una realidad polémica. La obra de Georgina Herrera, destaca por tener un estilo verbal (verbalidad), lo que trae aparejado un aumento de la diversidad, pues el verbo fuerza la aparición de lo activo. Hay un especial manejo del gerundio, lo desafía, juega con él, y lo coloca para lograr efectos de tiempo y acciones simultáneas

Estos poemas de Georgina Herrera expresan una perspectiva afrocéntrica mediante paradigmas relativos a la familia y la historia, a la herencia materna y a formaciones sociales cuyo centro es la mujer. En ellos las fronteras entre las identidades

personal, familiar, nacional y tercermundista se desplazan constantemente; la autobiografía se convierte en acto teórico y la “identidad familiar” en un “diseño nacional negro de empoderamiento” (Baker y Redmond, 1989).

En resumen, los poemas de Nancy Morejón y Georgina Herrera, aquí analizados celebran y afirman una identidad negra, cubana, femenina; cualquier conflicto potencial se ve proyectado a otro tiempo u otro espacio. Inscriben la resistencia contra la explotación sexual, racial y de clase desde una perspectiva claramente femenina, y multiétnica. Al mismo tiempo, las dos poetisas se inscriben a sí mismas en ese proceso mítico-histórico que nutre su identidad actual. Crean mundos con el poder poético de la imaginación.

En su exploración de las historias, mitos y políticas interrelacionados de Cuba y África, y su identificación con ellos, Nancy Morejón tiende a privilegiar una dialéctica marxista y Georgina Herrera el vínculo materno, más auténticamente étnico, y menos comercial que en Nancy Morejón, quien por ser políticamente correcta, es como la voz “oficial” de las negras escritoras cubanas.

Para ambas África constituye el tropo clave de su proyecto utópico: significa la autotransfiguración negra, cubana y femenina, pero a nuestro juicio, falta el énfasis en una visión contemporánea de África y la mujer africana actual, esa que vuelve a desandar el camino del desarraigo, trastocando viejos galeotes en frágiles cayucos, para llegar a Europa. Puede compartirse o no este criterio de Ignacio T. Granados Herrera:

Nancy, siguió siendo tan afrancesada como quiso ser y Georgina tan cincuentista y auténtica como pudo; lo que no es un elogio de la tendencia, sino de la autenticidad de la persona, fuerte y descollante, incluso, en el escándalo de su silencio, mudez que resuena en la perpetuidad de un grito. (Granados: 56)

Excilia Saldaña, el problema de la feminidad mulata

La mulata surgió de un activo mestizaje iniciado durante la Colonia, la mezcla de dos razas dio por resultado un estereotipo de belleza y sensualidad que constituyó una fuente de inspiración en las corrientes artísticas de Hispanoamérica.

Su valorización se ha dado dentro del contexto del placer; es amante o prostituta, no se la concibe como esposa del blanco ni del negro, tampoco se la incluye dentro de una práctica religiosa-cristiana, ya que su belleza y su atractivo han sido asociados a lo diabólico. La visión estereotipada de la fusión de dos sangres y dos culturas han impuesto a esta mujer, una ¿exuberante? sexualidad que se describen en la poesía y la narrativa hispanoamericana a través de imágenes y metáforas que la asocian dentro de un espacio casi siempre “paradisíaco”.

Por lo que respecta al tema de la mujer mulata en la poesía hispanoamericana, son varios los escritores que a él, han recurrido. En el periodo 1926-1940 surgió el movimiento de la poesía negrista, inaugurado por el puertorriqueño Luis Palés Matos (1899-1959) El tema fue abordado con el deseo de reivindicar social y culturalmente a negros y mulatos, quienes a través de la historia habían sido víctimas de la discriminación racial y la esclavitud. Las alusiones a la belleza de este tipo de mujer han tenido una connotación sexual. Ya desde el periodo colonial el español Juan Caviedes en la poesía *Caballeros chanflones* escribe:

Manda que las cuarteronas
tengan sin tasa el valor,
porque todo lo trigueño
anda caro el día de hoy.
Manda que toda mulata
la del turbante mejor

que al cielo sube el copete
 para ser presa del sol,
 dé los cariños a cuarto;
 porque una pobre afición
 les pide una *ceña* vuelta
 en un medio real de amor ⁷⁴

Durante el Romanticismo, el cubano Francisco Muñoz del Monte (1800-1868) abordó el tema de la mulata desde la perspectiva social en que se la ha concebido: diabólica, salvaje, erótica e insaciable, se muestra victoriosa ante su presa, el hombre blanco.

Es la mulata la fatal manzana
 que al suelo arroja la infernal discordia;
 punto de transición entre dos razas
 discordes, implacables, rencorosas,
 el Cáucaso por suya la reclama,
 como suya el desierto la pregona.
 Y la barbarie y la cultura luchan
 en su frente tostada y majestuosa,
 como en la frente de Luzbel un día
 lucharon bien y mal allá en la gloria.
 De blanco y negro inexplicable engendro,
 sublime cuando quiere se enamora,
 insaciable en sus iras como el tigre,
 apacible en su amor como paloma.
 Antítesis viviente de dos mundos,

⁷⁴ Fragmento del poema *Pregón*.

cambiante anfibio, esfinge misteriosa,
que el enigma propone a los pasantes,
y al que no lo descifra lo devora.

Y so tu labio morado
lucen el diente su blancura,
como el volcán abrasado
ve en su cráter apagado
cuajarse la nieve pura.

Y en cada globo turgente
de tu pecho estremecido,
terso, elástico, latiente,
de magnetismo viviente
se eleva un vórtice fluido.

Y el deleite te rodea
como el sol al prado baña;
y su tallo se cimbrea,
y flexible se menea
como palma en la montaña.

Y en tus brazos locamente
el hombre cae sin sentido,
como cae en fauce hirviente
de americana serpiente
el pájaro desde el nido.

Y crece, y crece, la embriaguez en tanto,
y crece el suspirar y la lid crece,
y la víctima muerde y se estremece,
y agoniza y sin duda va a expirar.

¡Piedad, por Dios, piedad! No es piedra el hombre,

el placer tiene un límite marcado,
 oprobio y confusión al desgraciado
 que salva las barreras del placer.
 No lo provoques más, Cirse insaciable,
 la muerte vela en tu flexible lecho,
 y en el horno candente de tu pecho
 se enrosca la serpiente del dolor.
 ¡No más, por Dios, no más! No es piedra el hombre.
 No hay más que un ser de bronce: la mulata.
 Plegaria inútil. Ella goza y mata,
 abre y cierra la tumba a su querer.
 Cuando al son de la lúgubre campana
 a la fosa su víctima desciende,
 la cruel mulata su cigarro enciende,
 y a inmolar va otro hombre a su placer...(del Monte: 60-61)

El fragmento de este poema data de 1845, y en él se vislumbran aspectos nuevos en el tratamiento del tema e incluso anticipados a su época. A través de este fragmento se perciben símiles y metáforas que describen en un *crescendo*, el erotismo del acto sexual en donde “el hombre blanco le obedece servilmente”, hasta expirar rendido de placer. A partir del Romanticismo el tema de la mulata adquirió una connotación diferente, la poesía se convirtió en la expresión de una conciencia nacional, en la que tuvieron lugar la búsqueda de los orígenes y se hizo una protesta contra las injusticias del sistema colonial. Dentro de éste contexto, el tema negro comenzó a cobrar importancia y se concibió al negro como integrante de una sociedad que había sufrido la opresión del colonialismo. Los poemas que hablan de la mulata la contemplan desde un

punto de vista estético y sensual, pero al mismo tiempo dan continuidad a una valoración negativa en la sociedad, por considerarla un híbrido carente de identidad.

El español Creto Gangá (1811-1871) quien vivió y murió en Cuba, describe la visión social que a través de la tradición se ha tenido de la mulata:

Es un compuesto de todo,
 es entre hereje y cristiana,
 es como su misma piel,
 entre negra y entre blanca;
 es lo mismo que la trucha
 que fluctúa entre dos aguas;
 pulga que quieta atormenta,
 y pacífica si salta;
 pimienta que visto, gusta,
 y que comido da rabia;
 licor que olido conforta,
 y que bebido emborracha;
 cantárida que da vida
 unas veces, y otras mata.

Pero como hemos de verla
 no es en estado de esclava,
 sino cuando libremente
 y por sus respetos anda.
 esa, en fin, a quien parece
 muy poca toda la acera
 por donde pasa, y con cuyos
 contoneos de caderas
 hace agitar por do marcha

cortinas, toldos y muestras. (Gangá: 92)

Para algunos todavía el término, contiene una dosis de racismo, pues según afirman decir mulato es una tendencia a suavizar la dureza de la palabra negro, que desde su llegada a Cuba fue pronunciada de forma despectiva. Una piel que repunta a lo canelo, cabellos ensortijados y algunos rasgos “finos” en las facciones no son, para los más radicales, pasaporte autorizado para incluir a esa etnia intermedia entre los blancos, aunque algunos (incluso los mulatos) no desean incluirla tampoco entre los negros, como para dejarla “en tierra de nadie”.

Tomás Álvarez de los Ríos, el padre de los refranes, entra en esa ambivalente definición, al sostener en su novela *Las Farfanes* que existe la hora mulata, exactamente al amanecer o al oscurecer, cuando no es ni de día ni de noche. Alrededor de las mulatas siempre hubo una aureola de leyenda. La más famosa de ella, tiene como protagonista a Cecilia Valdés. Fue la encarnación de todas las virtudes y defectos que le endilgaron a esa parte de la polícromía caribeña. Ella da título a la obra más importante de la literatura cubana del siglo XIX. Entonces no se puede negar la fuerza en la ascendencia de esas mujeres, en una época férrea de esclavitud, de racismo tan arraigado. Más adelante la mulata se consagró en el teatro bufo, cuando triunfó sobre los otros dos personajes principales: el negrito bullanguero y el gallego remolón.

En el libro “*Del Canto y el Tiempo*”, de Argeliers León, aparecen imágenes de la mulata que recibe instrucción para el baile, en una casa cuna donde ellas concurrían y los jóvenes blancos las asediaban desde entonces. Miguel Cañellas, escritor, afirma que la mulata es hija del placer, y ha devenido crisol de la cubanía; negros y blancos se han unido en todas partes del mundo pero los hijos no son como los mulatos de Cuba. En especial la mujer cubana y dentro de esta, la mulata tiene una belleza especial, y un

donaire singular. “Si Cirilo Villaverde lleva a Cecilia a las páginas de su principal obra, no es por casualidad, sino sencillamente reflejó con su costumbrismo La Habana de esa época, llena de mulatas que desde entonces poseían ese hermoso desenfado”⁷⁵, expresó el artista.

Por su parte Andrés García Suárez, decano de los periodistas cienfuegueros, llama la atención sobre la palabra *mulatear*, cubanismo que recoge un diccionario como el hecho de divertirse con mujeres mulatas, al propio tiempo que constituye un americanismo con el cual se denomina a un mineral de plata oscuro.

Sin embargo, apunta el periodista, amén de la discriminación histórica de las mujeres en Cuba, sobre todo de las negras y mulatas, muchas se alzaron desde el plano patriótico, pudiera mencionarte a Mariana Grajales, a María Cabrales, y más acá en el tiempo y en el arte, a Paulina Álvarez, la Emperatriz del Danzonete, o Rita Montaner, la única. (García: 17)

Hace unos años salió al mercado la marca “Mulata”. Ni de perfume, ni de vestidos, ni de creyón labial, sencillamente, es una botella de ron. Todo lo expresado anteriormente viene a querer decir, que se hace necesario reflexionar sobre ciertas diferencias que resaltan no solo en la epidermis de la gente en Cuba, pues esas “diferencias”, trascienden e influyen de manera casi decisiva en el imaginario y la literatura. Tal es el caso de la obra de Excilia Saldaña, en la que se evidencian diferencias con las Nancy Morejón y Georgina Herrera, a nuestro juicio, por ese “matiz”, que consiste en tener un tono de piel “más claro”, lo que hace que se inscriba, en el llamado fenómeno de la mulatez, como una vertiente de la negritud, en términos culturales.

⁷⁵ En, *Antología Liminar* de Miguel Cañellas. Reina del Mar Editores, 1999.

Excilia Saldaña, nacida en La Habana en 1946, fue hija única de una familia mestiza de clase media. Se crió en la casa de sus abuelos con una madre sumisa y un padre casi siempre ausente. Su familia no simpatizó con la Revolución de 1959. Excilia abandonó el hogar a principios de los 60, fecha a partir de la cual, publicó varios libros de cuentos y poemas. Ella sintetiza su vida en estos versos:

AUTOBIOGRAFIA

Si hay que comenzar que sepa usted todo
 ya no vale la pena mantener el secreto
 Nací un 7 de agosto de 1946
 un año y un día después de lo de Hiroshima
 (¿lo recuerda? una hermosa hazaña de nuestros vecinos)
 Nací porque fallaron los abortivos
 y porque fui testadura también en eso
 mi padre un muchacho extravagante
 (así decían entonces cuando el hijo
 de familia resultaba un cabrón)
 en fin no fue su culpa
 come tampoco lo fue el que fumara marihuana
 jugara y fornicara
 imagínese las circunstancias
 mi madre temblante
 el hueco.
 El caso es – según iba contándole –
 que mi padre era un poco extravagante...
 y que yo nací
 Cuando me vieron todos opinaron:

mi madre, médico
mi abuela, maestra
el perro ladró
(no sé si también él quería que yo fuera perra...)
Crecí gorda e bizca
abominablemente tonta
samaritana por vocación
hermana de la caridad, ángel de la guardia
de pájaros, cucarachas y limosneros
y un buen día cuando todo indicaba
mi futuro de negra medio-pelo
triunfó la Revolución sí,
ya sé que usted conoce lo de la Refoma Agraria y el
Socialismo.
no es de eso de lo que voy a hablar
voy a hablarle de mi pequena vida anónima
coleccionado balas e sellitos
oyendo las discrepancias delas personas mayores
quiero decirle che yo no comprendía nada
pero que me erizaba la voz roca de Fidel
quiero decirle que mi padre me dio un bofetón
(¿sabe usted lo que eso significa
cuando nunca se ha recibido una caricia?)
¡ el día que grité Patria o Muerte!
quiero decirle que los pájaros azules están en muda
que hay un luto injustificado en esta madrugada de hastío
que hay tanta ira de dioses
y tanto y tanto perdido

y tanto,
y aun más.⁷⁶

Desgarradora honestidad. ¿Necesaria catarsis? De todas las escritoras de la Cuba posrevolucionaria Excilia Saldaña fue posiblemente la que más interés ha mostrado por la cultura afrocubana. Su libro *Kele kele* (1987) (“Suave, suave”, en lucumí) es una colección de pequeñas historias en prosa que siguen el patrón del patakín (narraciones orales de Nigeria). También hace referencias frecuentes a las tradiciones afrocubanas, en especial al ritual de la santería, en sus cuentos y poemas para niños como *Cantos para un mayito y una paloma*, Premio Ismaelillo (1979), *La noche* (1989), entre otros.

Lo singular en esta escritora es que une su perfecto dominio de la versificación castellana a la defensa de las raíces africanas, y desde ahí empieza a marcarse la “mulatez”.⁷⁷ Precisamente de esa jugosa porción africana del folclor de Cuba se nutrió *Kele Kele*, personal recreación de los *patakies* del universo yoruba, leyendas lucumíes que la autora rescató del olvido para insuflar a la tradición oral la singularidad de su voz poética. Rescató, y eso es encomiable, pero su trabajo no se limitó a volcar los mitos en las páginas de un libro como quien coloca piezas arqueológicas de extraordinario valor en las vitrinas de un museo.

Saldaña se sirvió de las leyendas. Indagó, las restauró, las recreó, las utilizó; se valió de sus esencias para, a través de ellas, comunicarse con los jóvenes lectores. Entablar un diálogo contemporáneo acerca de ese tema tan antiguo como la sensibilidad humana.

⁷⁶ La referencia de este poema proviene de una copia manuscrita de su autora.

⁷⁷ Somos del criterio de que las artistas consideradas mulatas, sin renegar acaso de su lado africano, se distinguen por “potenciar” en sus creaciones, más y mejor el lado hispano o europeo que compone su “ser biológico”, apelando a recursos artísticos y expresivos, eurocéntricos.

Quise con *Kele Kele* que los jóvenes se pusieran en contacto con una cultura muy bella de la que somos depositarios. La cultura lucumí no era pedestre cuando arribó a nuestra Isla. El conocimiento del mundo que poseía, las estructuras sociales que manejaba el negro yoruba eran muy complejas. A pesar de la esclavitud, pudo mantener su fuerza e insuflarla a nuestro acervo cultural. Develar todo lo que tiene de bello desde el punto de vista artístico y filosófico esa porción del folclor cubano es uno de los propósitos de la obra. Pienso que desde el punto de vista formal es el mayor de los retos que me he impuesto. En cada relato se mantiene siempre la cadencia del octosílabo y el lenguaje se propone dar testimonio de nuestro mestizaje.⁷⁸

En una época en que se habla con creciente preocupación de una crisis de valores en las relaciones de la pareja, *Kele Kele* propuso sutilmente una revalorización del sentimiento amoroso, una reflexión acerca de la ética del amante. Como un *griot* moderno, Excilia Saldaña exploró la magia de los ancestros desde la perspectiva del presente. En su libro reaparece ese contrapunteo entre las raíces africanas y españolas que distinguió lo más significativo de su producción literaria. Simbiosis de culturas, integración, fusión de los cantares de juglaría con los cantos polifónicos lucumíes, con el inquietante diálogo del *apkwon* y su coro.

Saldaña toma antiguos *patakies* y les acentúa su carácter poético. Los orishas inmersos en sus propias narraciones se convierten en personajes literarios que reafirman y perfeccionan la poesía que los envuelve, por lo que resultan sujetos y objetos literarios simultáneamente. Algunas leyendas religiosas que en 1938 llevó a la escritura Rómulo Lachatañeré, reaparecen cerca de 50 años después narradas por una voz femenina que les adiciona un nuevo punto de vista.

⁷⁸ Tomado de <http://www.cuatrogatos.org/articuloexciliasaldanainmemoriam.html>. Entrevista realizada por Antonio Orlando Rodríguez. Grabada en 1988, y que ha permanecido inédita desde entonces.

Ya despojado de su aliento sacro, el mundo africano, se muestra en toda la inmensidad de su universalidad: “Ignorarlos sería ignorarnos y desconocerlos sería desconocernos”, afirma Excilia Saldaña en su *Kele Kele*. Muchos niños y adolescentes han aprendido a la perfección el Olimpo griego. Identifican a Afrodita con el amor, pero ¿han oído que Oshun es también diosa de la fertilidad, belleza y amor? Excilia la describe así:

Su voz era cantarina, el pelo largo y sedoso, la piel clara y fina, adormilados los ojos. Olía a Yerbabuena, a Albahaca, a Flor de Azucena, a sandunga de mulata, en jofaina de plata, serenada de Toronjil. Candil, Girasol Altivo, Panal, Caña Azucarada, cintura de Alborada, Risa de Manantial Cristalino.

Trabaja las leyendas yorubas como textos culturales y religiosos. Representa a los dioses más como simples humanos que como elementos divinos. Su propio sentimiento de mujer afrocubana y mestiza, que vive en una sociedad que en teoría lucha por eliminar el control patriarcal, la obliga a darles a sus cuentos una visión política e histórica, además de feminista. Su calidad innata de poeta no le permite obviar el sonido, el ritmo y la estrofa en su creación. Con este sentimiento Saldaña re/escribe, entre otros, un patakí yoruba sobre la bella orisha Obba, quien se mutiló a sí misma, cortando sus orejas, para dar de comer a su esposo, y éste, al verla de esa forma la repudió y la abandonó para siempre.

Obba es perfilada como la perfecta “ama de casa” que se convierte en “esclava de su macho” (Cofiño, 1997) y por su sumisión da lugar al mito del rechazo aplicable a aquellas mujeres que pierden el respeto de los demás, por su afán extraordinario de servir al hombre. Cuando Saldaña la recrea subraya cómo, aún asumiendo esa postura pasiva y de conciliación, es repudiada por Shangó, quien repitiendo una actitud acorde a

la sociedad patriarcal la elimina como hembra aunque le permite conservar su respetable papel de esposa.

La autora hace un contraste al destacar la doble valencia del rol femenino cuando compara a Obba, la siempre respetada, con las otras mujeres del guerrero: Oyá y Oshún, quienes al ser consideradas sólo como concubinas, ocupan una posición que las desfavorece a los ojos del colectivo, aunque no así a los ojos de Shangó.

Sin embargo, aunque Obba ocupe el lugar principal, socialmente hablando, a nivel individual ella no tiene valor ninguno para su hombre, por lo que la soledad, el repudio, la mutilación hacen de Obba una orisha fría, cargada de rencor y carente de astucia. La versión de Lachatañeré⁷⁹ ya señalaba el maltrato que sufrió la diosa por parte de su marido y su interna sumisión femenina, pero Saldaña, además de reiterar estos aspectos, destaca vigorosamente valores adicionales en la orisha que provienen de su condición de mujer. Ante todo realza su cuerpo, modelo de belleza, detalle que repite una y otra vez creando un ritmo dentro del texto al estilo de las narraciones ancestrales. Esta cadencia se desprende de la propia descripción de la diosa:

¡Qué linda era la muchacha! ¡Qué linda y qué negra era!

Negro el pelo, la piel, los ojos, las pestañas y las cejas...

No sólo es bella Obba, sino que también es princesa, hija de reyes, amada y querida por sus padres. Mujer rica y hermosa, con posible vida propia, se convierte en esclava del esposo y va a la perdición. Su paciencia, su sumisión, su extrema humildad son valorados por Saldaña como elementos más bien negativos, ya que la vacían como sujeto y la llevan a la muerte. No a la muerte física precisamente, sino a la que representa el final de la vida propia.

⁷⁹ En *El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba*. Revista “*Estudios Afrocubanos*”. 1939-1940.

A partir del rol social de la orisha, la autora infiere una crítica feminista a este tipo de mujer que es común encontrar más allá de un patakí, me refiero a la mismísima realidad cotidiana. Pero, en su posición autoral, al no hacer morir físicamente a Obba (como narran algunas versiones del patakí), le deja una posible puerta, le da otra oportunidad que solamente Obba tendrá el poder de aceptar.

Paralelamente, Saldaña trabaja la posición femenina en otra dirección. Lo hace muy ingeniosamente al comenzar su narración con un breve poema que consta de dos estrofas. Cada estrofa presenta una cara del amor: el triunfante y placentero; el amor con dolor.

Esta poesía no se relaciona con el mundo mitológico de la orisha yorubá, ya que puede estar dirigido a una pareja de cualquier contexto cultural. Sin embargo, en ella se resumen, en pocas líneas, todos los sentimientos femeninos de Obba, que le permiten constituirse en paradigma. A su vez, al universalizar la experiencia de la orisha, se rompen los límites culturales y/o religiosos que puede conllevar la historia de dicho modelo femenino para extenderla hasta nuestros días.

A manera de prólogo en *Kele Kele*, Excilia Saldaña recuerda la esencia y origen, del mestizaje, no solo cubano, sino caribeño:

Por el mar del Caribe, se oyó el tambor africano, las islas se poblaron: sudor y trabajo y rebeldía y heroísmo; amor; danzas y cantos (...) Las islas se poblaron por el mar del Caribe, los hijos fueron brotando: blancos, negros, negros y blancos; blancos, negros, mulatos, por el mar del Caribe, por donde llegaron los blancos... (Saldaña: 16)

La creación que hace Excilia de leyendas afrocubanas a través de la métrica española conforma la concreción estética de una nueva ideología de la mulatez.

En el poema *Mi nombre: Antielegía familiar*, Saldaña usa la intertextualidad, tan recurrente en su obra, para reconstruir su identidad y, a la vez, contestar al orden

patriarcal. La poeta establece un diálogo con el poema “El apellido: elegía familiar” de Nicolás Guillén. El poema de Guillén representa el reclamo de tener un nombre español que no refleja su origen africano: “¿No tengo acaso / un abuelo nocturno / con una gran marca negra”. Reclama ese otro apellido perdido en los avatares de la esclavitud:

¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?⁸⁰

El cambio de *El apellido* a *Mi nombre* sugiere no solamente el paso a un plano más personal por el uso del adjetivo posesivo, sino también, y aún más importante, el deslinde del padre representado en el apellido, lo cual puede leerse como una marca patriarcal ya que sólo entre hombres puede conservarse. Por el contrario, Saldaña invoca el nombre propio de su abuela: “Sólo tú, / Ana Excilia, / comprendes mis campanas”

Carole Boyce Davies y Elaine S. Fido (1990) sostienen que la literatura de la mujer caribeña necesita entenderse dentro del contexto de los diversos discursos imperialistas y después en contra de ellos como una reescritura de los mismos. En *Mi nombre*, Saldaña reescribe su identidad por medio de la definición de su nombre propio y la importancia de las mujeres en su vida. Lo autobiográfico juega nuevamente un papel importante para interrumpir los discursos patriarcales sobre identidad nacional a través de una proyección clara de la voz y la subjetividad femenina (James 2000). La historia personal de la poeta sirve de base para reflexionar sobre la raza y el género como parte de una agenda cuyo propósito es rescatar la voz de la mujer afrocubana.

⁸⁰ *Poesía negra de América* (1936:84)

Mi nombre recrea, al igual que *Monólogo de la esposa*, la dolorosa experiencia de la niñez de la poeta, que refrenda su *Autobiografía*, en versos ya citada. El primer segmento establece la agonía del viaje que la voz poética emprende en el poema. El espacio donde se establece este punto de partida es nuevo e indefinido marcando la realidad de un ser fragmentado que se pregunta quién es:

Ejerzo, otro idioma. Convoco otra dimensión.

Indago

por esta sangre

de ahora, y aquí,

por esta piel

a trechos manchada y áspera... (Saldaña: 9)

El presente, el pasado y el futuro se entrelazan para intensificar la confusión y la angustia:

Me camino

en todo lo que soy

o

que no fui,

en lo que dejaré de ser mañana. (Saldaña: 9)

El segmento termina con una serie de preguntas que confirman la incertidumbre de la búsqueda: “¿Dónde está el que soy? / ¿Qué olvido me malcría y tutela?” González Mandri considera que existe en estos versos una evasión de la realidad debido a su naturaleza dolorosa. Su argumento es que el uso de la tercera persona en una pregunta establece una distancia poética de la búsqueda de autodefinición, donde el trauma y la

voz poética deben habitar el mismo espacio, por lo menos simbólicamente, con el uso de la primera persona singular (Guarding 2006).

A estas ideas de la crítica se puede añadir que la evasión inicial demuestra la complejidad del sentir de la poeta sobre su experiencia y su necesidad de autodefinirse.

El poema transita por versos íntimos y angustiosos:

No hay tiempo que perder;
pero me pierdo... (Saldaña: 10)

La búsqueda aún infructuosa continúa:

No doy conmigo entre las arecas.
Me busco
en el hormiguero del patio... (Saldaña: 10)

La lucha por la autodefinición se debate entre el misterio y el miedo:

La respuesta definitiva se halla tras los ojos de
vidrio de la última muñeca.
No es por nobleza que no hurgo en el misterio.
No es por piedad.
No es por amor.
Sino por miedo... (Saldaña: 10)

La poeta se busca en un espacio doméstico confinado que empeora su crisis de identidad y, en consecuencia, abandona este dominio y sus restricciones con el fin de encontrar consuelo (James, 2000).

En la casa todos tenemos miedo.
aunque sólo yo arrostre el crimen de burlarme de su cerco:

Cimarrona de los parques,
apalencada en el colegio. (Saldaña: 10)

La trasgresión del orden patriarcal doméstico se compara nuevamente con la condición de los esclavos que huían del yugo de sus amos. Progresivamente, la voz poética va descifrando el misterio. Lejos del orden patriarcal de la casa, una nueva identidad se va develando. Es la mano de la poeta quien escribe este nombre:

...mi nombre de decir que sí
mi nombre de llenar el espacio
mi nombre-palabra
mi nombre-poema. (Saldaña: 10)

Este nombre es...“El verbo que reorganiza el caos. La profecía que / ordena”. A través de su nombre se va resolviendo la confusión. La poesía es parte de este proceso de liberación:

Sopla indiferente,
sopla traviesa,
sopla ingenua,
ahora que tienes para ti sola la demencia
de las palabras... (Saldaña: 10)

Al final del poema, la intertextualidad con el poema de Guillén es más explícita. Saldaña define su nombre en contraposición al epígrafe que incluye del poema de Guillén: “...me dijeron mi nombre. Un santo y seña / para poder hablar con las estrellas”. El nombre de la poeta no es el apellido patriarcal que defiende Guillén:

Pero no el pequeño y extraño nombre

de los papeles oficiales.

Ese talismán fuera de moda,

esa vieja contraseña,

ese bastión de familia, ...

No hablo del nombre que me dijeron

para poder hablar con las estrellas... (Saldaña: 10)

El poema termina en un clímax definitorio de su nombre hecho de múltiples imágenes poéticas: "... de pie y camino", "de yagua y cieno", "de río y miel", "de musgo y pétalo", "de cristal y acero". La poeta es ahora un aguacero que le regala a Cuba: "Mi nombre / para precipitarlo como una lluvia / sobre el cántaro de mi archipiélago". De esta manera, la intimidad de la voz poética representa también la búsqueda del reconocimiento del aporte femenino a la creación del imaginario nacional cubano.

González Mandri (2008) afirma que *Mi nombre* es una prueba de que... "Existe en la obra de Excilia Saldaña una necesidad insistente en el acto de nombrarse", que responde al hecho de que la supervivencia de la mujer escritora dentro de una tradición masculina depende de su capacidad de reinventarse en el proceso de buscar precursores que han sobrevivido el peso de la tradición previa.

Al contestar al poema de Guillén, Saldaña se inserta dentro de la tradición poética cubana reinventando para sí misma y para la mujer afrocubana una identidad con nuevas dimensiones. La imagen sexuada que predominó en la poesía negrista se desintegra a través de una experiencia conflictiva e inestable. Los poemas autobiográficos de Saldaña demuestran que es imposible tener en cuenta a la mujer afrocubana sin escuchar su voz que cuenta historias de dolor pero también de resistencia y supervivencia.

Una lectura atenta del poema dramático de quince páginas escrito por Excilia Saldaña, titulado “Monólogo de la esposa”, nos acerca al mundo de la mulatez, esto es: hablar de África con “la voz” de Europa. “*Monólogo de la esposa*” constituye un ejemplo de lo que Paul Gilroy denomina una “zona de contacto” (Gilroy, 1993) entre una cultura local y la cultura global. El poema da voz a una pluralidad de discursos que atraviesan las fronteras culturales y de género, mediante el uso, en lo fundamental, de la intertextualidad.

El poema reinterpreta otros textos, sobre todo de la literatura canónica occidental y los incorpora. Según Nikos Papastergiadis, para trazar el mapa de “la fuerza capaz de interrupción de la hibridez y (...) para dar cuenta del potencial innovador del texto ajeno (...) tendremos que medir el grado hasta el cual la memoria del código ajeno se ha preservado y examinar el impacto resultante de la inserción del texto ajeno”.⁸¹

Monólogo de la esposa (1985) publicado en la revista cultural *Casa de las Américas* (no 152: 86-100) y llevado a la escena en Suecia, había formado parte antes de un libro de poemas titulado *Mi nombre*. El libro constaba de cinco secciones y fue publicado en México, pero la edición fue destruida porque contenía numerosos errores tipográficos. Otra sección del libro: *Antielegía familiar*, se publicó por separado en La Habana en 1991. El hecho de que Excilia Saldaña, no haya podido publicar “debido a la crisis económica cubana” posterior a 1990 resulta sintomático de su marginación, además, por quienes dirigen la política cultural en la Isla. La pieza que se destruyó era un recuento poético de momentos claves de la historia de su vida.

⁸¹ Véase, Papastergiadis Nikos: Restless hybrids. Third Text: Third world perspectives. “*Contemporary Art and Culture*”. N 32. Otoño. (9-18).

Al igual que *Mi nombre, Monólogo de la esposa* es una psicobiografía de confesiones que inscribe de modo ostensible lo que algunos críticos denominan la doble conciencia del escritor caribeño.

Coincidimos con Catherine Davies⁸², cuando comenta por qué este poema es el juego interno de una autopresentación constantemente pospuesta, que lo convierte en un ejemplo de texto híbrido que muestra, en palabras de Homi Bhabha, “la ambivalencia traumática de una historia psíquica personal en relación con la más vasta disyunción de una existencia política.”⁸³

El poema relata la toma de conciencia de una novia / esposa y su rebelión contra el papel restrictivo asignado a la esposa y la hija en una sociedad patriarcal. Es un poema acerca de la rebelión de la subjetividad femenina negra y la reinención de un espacio cultural desde un punto de vista disonante. En esta composición poética, la novia adopta a la vez la apariencia de virgen-santera-vestal- ama de casa, que mantiene encendida la llama sagrada en el templo-cocina. La casa-templo es la versión cubana de la *il le-ocha* yoruba.

En la religión yoruba la adoración de los *orisha* puede realizarse en cualquier altar doméstico. Además, la relación de parentesco es extremadamente importante en el ritual de la santería, al igual que el rey de cada organización local o cabildo (Brandon 1993). Desde el lugar privado, el hogar, la novia convoca sus poderes y los pone a funcionar. Mediante una invocación, conjura imágenes de los hombres de su vida: amantes, esposos, su padre y no entiende el por qué de la suciedad de sus manos:

Los crespos de la noche cuelgan del cielo.

Se esparcen por los hombros de la casa las gudejas del silencio.

⁸² Véase: *A Place in the sun. Women Writers in XXth Century Cuba*.

⁸³ En *Baba Homi: Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree*, 12.1:144-165.

Yo las peino.
 Suavemente yo las peino:
 Soy la anónima alisadora de las ondas del sueño.
 También soy una niña acuática
 trenzando y destrenzándome
 la cabellera del recuerdo.
 (...) Las manos. Las manos. Las manos.
 No hay agua suficiente para limpiar mis manos,
 para desteñir el estigma de sangre
 –de mi propia sangre–
 tiñendo para siempre mis manos.
 (...)
 Las manos Las manos. Las manos.
 ¿No he de ver limpias estas manos?
 Soy yo. La Esposa.
 Todo el dolor del mundo vino a pedir mi mano:
 "No soy la Novia", dije. "sino la Esposa.
 ¿Puedes tú lavarme las manos?
 ¿Hay dolor suficiente para limpiar mis manos?"
 (...) Las manos. Las manos. Las manos.
 ¿Con qué detergente arrancar la costra
 de sangre de mis manos?⁸⁴

Continuamente plantea preguntas abiertas y se niega a estar en los umbrales. Sus manos están cubiertas de sangre. Pero, ¿cuál es el delito, y quién es culpable? La Esposa resuelve el enigma con su vieja llave oxidada, una llave sincrética heredada de sus antepasadas. La llave (que abre la identidad racial y sexual) revela la sexualidad híbrida de la mulata, repudiada debido a su pasada experiencia traumática: fue víctima de abuso

⁸⁴ En *"In the vortex of the cyclone"* (En el vórtice del ciclón) University Press, Florida. Selección bilingüe de 2002, de la obra escrita por la cubana Excilia Saldaña: 86, 88, 90

sexual a manos de su padre. Descubrir el trauma reprimido y responder a él le permite al sujeto descentrado reconstruir su yo sexualizado.

Al contrario de lo que podría esperarse, los textos ajenos incorporados a *Monólogo de la esposa* no son africanos, sino que pertenecen a los cánones literarios de tres poderosas culturas imperialistas: la griega, la española y la británica, e incorpora la tradición literaria hispanoamericana con ciertos guiños a Sonatina del poeta nicaragüense Rubén Darío. En el poema hay numerosas alusiones a autores hispanos consagrados como Cervantes, García Lorca, José Martí y Rubén Darío, a letras de canciones populares y de tangos, a Safo y Oscar Wilde.

Pero los textos más significativos del palimpsesto de Excilia Saldaña son los de dos tragedias clásicas: *Macbeth*, de Shakespeare, y *La Orestíada*, de Esquilo. De especial importancia son las dos protagonistas femeninas, Lady Macbeth y Clitemnestra.

El poema abunda en estratos de significado que pueden o no ser puestos en movimiento por el lector hipotético, en dependencia de la posición que ocupa y de su familiaridad con otras culturas / traducciones. ¿Qué es lo que comparten Lady Macbeth y Clitemnestra, y cómo se relacionan con la “Esposa” cubana? Catherine Davis responde que “Monólogo de la esposa” es la historia de un crimen que ha manchado de sangre las manos de la Esposa y que le produce sentimientos de culpa y de expiación.

En el nivel superficial del poema el crimen es, la violación de la hija por el padre, lo cual se subraya mediante alusiones a la obra de García Lorca, en la cual “la sangre” (*Bodas de sangre*) sugiere parentesco y muerte.

El verso “que no quiero verla”, que alude al *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Lorca, se refiere en *Monólogo de la esposa* simultáneamente a la

niña, la vergüenza y la sangre. Por esa razón la Esposa necesita “exorcizar” de su memoria al padre demonizado mediante el ritual. La mujer / ama de casa es una víctima (de la violencia masculina), la culpa se ejerce contra sí misma, y el padre es el victimario.

Ciertos rasgos del poema sugieren un subtexto más complejo. En primer lugar, la Esposa no es pusilánime. Es un sujeto poderoso y lleno de deseos, con capacidad de agencia, una bruja / sacerdotisa que conjura fuerzas sobrenaturales para que la ayuden a desembarazarse de la figura paterna (nótese las referencias al ritual de la santería: *ebbó* (ceremonia), *omiero* (agua sagrada o baño de hierbas), *apetedbi* (ayudante del sacerdote). Las referencias intertextuales, interculturales -a *Macbeth* y a *La Orestíada*- hacen avanzar el drama un paso más. Apuntan a un segundo crimen que no está explícito en el nivel de superficie del poema. Lo que tienen en común Lady Macbeth y Clitemnestra es que ambas matan al rey, el padre / rey de la familia / estado, el esposo (Clitemnestra) o el sustituto del padre (Lady Macbeth).

En ambos casos el rey es apuñalado y su sangre mancha las manos de las mujeres, y ambas se ven asaltadas por pesadillas provocadas por la culpabilidad, “*torture of the mind*” según Lady Macbeth. Todos estos motivos heterogéneos están incrustados en los cambiantes marcos temporales de *Monólogo de la esposa*.

Resulta también significativa la razón por la cual Clitemnestra mata a su esposo, el rey: este había matado a Ifigenia, la hija de ambos, como sacrificio a los dioses para propiciar el avance de la flota invasora. Clitemnestra afirma que “él sacrificó como a una víctima a su propia hija”. En *Monólogo de la esposa*, entonces, el crimen es doble: violación -léase asesinato- de la hija, seguida de parricidio, o para ser más precisos, de regicidio, y los efectos del crimen se extienden mucho más allá de los límites de la familia.

El poema es subversivo en tanto inscribe públicamente dos tabúes sociales: el incesto y el parricidio. Las connotaciones políticas de matar al rey en un contexto doméstico cubano son, por supuesto, sugerentes, pero quizás simplistas. Ello se debe a que el blanco de la expiación en el poema no es sólo la figura paterna, sino todas las categorías sociales de hombres; y estos, a diferencia del rey, están explícitamente asociados a una cultura doméstica cubana mediante un vocabulario de localización.

La Esposa, que se refiere a sí misma como la “diosa tutelar de la Avenida de los Dolores” invita a esos hombres a su casa; estos tocan a su puerta, ella se viste como una sacerdotisa y los invita a pasar, al tiempo que alfombra “la casa hasta la bañadera” (igual que Clitemnestra, quien le dio la bienvenida a Agamenón antes de apuñalarlo en el baño). Los pretendientes le regalan (en la cocina/templo) las ofrendas prometidas, que son claramente cubanas: papayas, ciruelas, caimitos, conchas y jícaras. Entonces, aparentemente, la Esposa mata a los hombres (o imagina que lo hace) y los pone a descansar en una tendedera donde cuelgan “en la democracia del alambre y la sogá”.

Las figuras, ordenadas jerárquicamente por orden de color, representan las diversas facetas de la masculinidad en un contexto nacional multiétnico. El poema, entonces, es un texto feminista, una acusación contra el patriarcado en los niveles del hogar y el estado, en los cuales un sujeto femenino se defiende, pero se siente culpable.

La tensión de esta relación de odio-amor se comunica mediante una palabra, “hipsipilas”, que denota también una dimensión poscolonial. Los pretendientes de la Esposa prenden “hipsipilas” en su vestido. La palabra está tomada de *Sonatina*, un poema famoso de Rubén Darío, el fundador del modernismo latinoamericano.

En el verso de Darío “¡Oh, quien fuera hipsipila que dejó la crisálida!”, el neologismo “hipsipila” sugiere un insecto en su crisálida, en el estadio entre la larva y la

adulter, y, en “Sonatina”, el estadio final, perfecto, cuando el insecto / princesa se libera de la prisión del castillo / crisálida (Darío, 1987).

Lo anterior confirma la lectura feminista de *Monólogo de la esposa*. El rey de Escocia y el rey de Argos no sólo representan al patriarca, sino también al rey imperial y al rey blanco que, si se lee entre líneas, en el poema de Excilia Saldaña es muerto a manos del sujeto negro, femenino, subalterno. Así, pueden hacerse conexiones intertextuales tentativas entre una agenda feminista y una agenda poscolonial.

En *Monólogo de la esposa* el “continente negro” freudiano finalmente se desembaraza del amo colonial, y los textos misóginos de Occidente son vueltos a contar por lo que Sara Sulieri denomina la voz “racial femenina” (Sulieri 1994).

A diferencia de Nancy Morejón y Georgina Herrera, Excilia Saldaña no mira hacia una real o imaginaria África, en busca de tropos de autorreconstrucción. En “Monólogo de la esposa” construye un espacio doméstico imaginario desde el cual es capaz de reapropiarse de los paradigmas coloniales y revertirlos para usarlos a favor de su agenda feminista, dándole a su voz el carácter más afro-europeo, que afrocubano.

En las obras de Excilia Saldaña el lector puede ver su mestizaje cultural; se define eso en términos de la herencia africana y europea de Cuba. Ella expresa sus emociones sobre su pasado con temas como su vida en Cuba y las vidas de otras mujeres negras en Cuba. En la mayoría de sus obras ella quiere describir y redefinir la percepción de la mujer negra en Cuba. Para hacer esto ella usa los ritmos y sonidos de la poesía africana con los versos tradicionales de los cubanos y españoles en sus obras como *La Noche*, *Mi Nombre* y *Monólogo de la esposa*. (DeCosta-Willis 250-258) El tema de las obras de Excilia Saldaña se enfoca en la memoria cultural; con la definición de su misma-identidad, en relación a la historia nacional, mística, personal y la familia como una fundación de los lazos de las abuelas y sus nietas. (González Mandri: 116)

Las obras de Excilia Saldaña, a menudo, son obras autobiográficas. Saldaña vivió con su abuela porque su madre necesitaba trabajar y su padre no era una figura principal en su vida. Como consecuencia, muchas de sus obras se enfocan en sus relaciones con su abuela. En el libro *A Place in the Sun*, de Catherine Davies, Davies dice que “*It is in her autobiographical poetry that Saldaña makes the most powerful connections between female subjectivity and an African, Caribbean heritage.*” (Davies 140) En una entrevista, Saldaña dice que, “*My grandmother, Ana Excilia Breganta, was and is the most important person in my life.*” (Davies 140) Con sus obras ella quiere provocar sentimientos reales sobre la historia de la mujer negra y la cultura afro -cubana. *La Noche*, Saldaña escribió en la forma de un diálogo lírico entre la abuela y su nieto. Saldaña representa la abuela como una figura muy importante en las vidas de los miembros de su familia. (DeCosta: 250) La abuela sirve como un ejemplo de la represión de las mujeres y también de la fuerza que ellas tienen. Ella es la figura central en los procesos de educación cultural y racial.

Las primeras páginas del libro tienen la clave de los sentimientos sobre su abuela en la forma de una carta breve escrita a su abuela el “3 de febrero de 1985”. (*La Noche*: 10) En esta carta Saldaña define la idea de la abuela como una figura que sabe muchos datos sobre la vida y que puede compartir su conocimiento. (Taylor: 6)

En el libro *Guarding Cultural Memory*, Flora González Mandri usa un pasaje en la solapa de la obra *La Noche* para exponer la idea de la historia y el místico de Cuba. Con las líneas, “Entonces llegó ella: de los brazos adolescentes de la madre pasó a los suyos hechos para ser abuela: mi abuela” (*La Noche*, la solapa) el lector puede entender la idea histórica y personal de una niña y el momento cuando la niña pasó por los brazos de su madre a los brazos de su abuela. La niña no solamente pasó por los brazos en un contexto literal sino también pasó por la tradición afro-cubana; la tradición en la cual la

abuela sirve como la madre a sus nietos porque su propia madre necesita trabajar y la abuela cría a los niños. (González Mandri: 115) En las líneas ya mencionadas, el lector puede ver la mulatez vital de Excilia Saldaña en un contexto histórico y personal.

Teresa Cárdenas, la niña y el niño negro como personajes

Teresa Cárdenas ha obtenido varios premios entre los que sobresale el Casa de las Américas de Literatura Infantil y Juvenil 2005 y Premio de la Crítica 2007 por *Perro viejo*. También Merecedora del David y el Calendario por *Cartas al cielo*, en 1997 Premio de la Crítica además.

Tatanene Cimarrón resultó Mención en el concurso UNEAC, 1998 y primera mención en Casa de las Américas, 2002. *Cuentos de Macucupé*, ganó el Premio *La Edad de Oro*.

Tatanene cimarrón, recibió la primera mención en el concurso Casa de las Américas en 2002. Definida como una novela para todas las edades, la autora maneja el tema de la libertad individual en relación con la esclavitud y la discriminación a las que fueron sometidos sus ancestros africanos; pero también introduce la problemática del anciano y la atención que merece y necesita, en un mundo cada vez más dinámico y complejo que interfiere en la relación familiar. Para ello se vale del trato entre una adolescente y su abuelo, Tatanene. La agudísima mirada de la niña nos permite descubrir el entorno familiar en que se desenvuelven y los problemas que enfrentan en su cotidiano existir, así como las ansias del abuelo, quien no cede en su lucha por alcanzar la libertad más plena como ser humano, con el recuerdo siempre presente de sus antepasados cimarrones.

De su narrativa destaca tanto el ritmo, como la descripción:

Tenía piel de árbol, dura y reseca como el tronco de las ceibas que se esconden en el monte. Sus brazos largos y fuertes parecían bejucos trepadores. Alto, como ya no

se ven los hombres, y tenía tantas canas que parecía llevar espuma de champú en la cabeza. (Cárdenas: 9)

Personajes y conflictos de la novela aunque actuales y cubanos, no dejan de ser universales, pues la literatura destinada a los niños “(promueve) la creación de vínculos afectivos (...) Y porque abre las puertas de la memoria individual y contribuye a la preservación de la memoria colectiva”. (Morote, 2010).

Teresa Cárdenas tiene publicados libros en coreano e inglés, pero escribe en español. Un español claro y dulce como el agua del arroyo donde sus ancestros africanos bebieron para mitigar el sol del mediodía. También tiene un cuerpo voluptuoso y ojos astutos como los de una amante nubia. Pero, tiene algo mucho más efectivo que sus traducciones que su cuerpo y el filo de su mirada: posee el poder de la transmutación. Teresa se transforma, cuando quiere, en lo que quiere: en cristal, en acero, en corteza de baobab, en silencio.

Teresa es negra y escribe sobre negros. “Seguiré escribiendo de negros hasta que me destiña”, dice haberle afirmado a quien con fina ironía quiso burlarse de su escritura y de ella misma. A sus 37 años sabe bastante de la dureza de la vida porque, además, es Trabajadora Social, “de las de antes”, advierte.

En realidad solo ejercí la carrera por tres años, pero fue durante su estudio cuando más me acerqué a la gente. Soy una trabajadora social a través de mis libros. Tatanene cimarrón fue fruto de esta experiencia. Sufrí mucho en el hogar de ancianos de Cárdenas. Toda mi preparación flaqueó. Entonces, salió ese libro.⁸⁵

Cartas a mi mamá, (1997) significó la consagración de Teresa Cárdenas. Su primera edición en Cuba se tituló *Cartas al cielo*. Desconocemos por qué, cuando se editó fuera de Cuba, adoptó el título actual.

⁸⁵ Tomado de una entrevista a la autora en <http://www.cubarte.cult.cu>

El narrador de *Cartas al cielo* es una joven afrocubana que, cuando su madre muere se ve obligada a vivir en la casa de su tía Catalina con sus dos hijas, Lilita y “la Niña”, quienes en lugar de hacerle la vida más llevadera, de por sí dolorosa por la ausencia del ser querido, se dedican a perturbarla revirtiéndola en un ser silencioso y retraído. Queda a espensas de estos parientes y de su “buena voluntad”, pero es profundamente herida por sus burlas, debido a lo oscuro de su piel. Sufre constantes ataques por su comportamiento en general, incluso por su decisión de no alisar su cabello. Soporta los prejuicios raciales y el maltrato.

Para mantener viva la memoria de su madre y para recordar que alguna vez disfrutó de un verdadero amor incondicional, escribe cartas diciendo a su “Mami”, lo que ella está sufriendo y sintiendo. En el transcurso de esta novela poderosa y conmovedora compuesta de estas misivas, la heroína alcanza la mayoría de edad. ¿Es su fuerza interior suficiente para superar su dolor y el fanatismo de las personas que la rodean?

Cartas al cielo, fue atacada en algunos lugares por exponer el problema del racismo en la sociedad cubana contemporánea, y contra todo pronóstico ganó grandes y reiterados premios. Es un libro poético, aunque escrito en prosa. La redacción le permite a la autora hacer de cada una de las cartas una obra dulce, tierna, dolorosa a veces. Demandante de respuestas acaso agradables de quienes la torturan sin cesar. “¿Para qué me tienen aquí?”, se pregunta la joven huérfana, por el trato mezquino que recibe.

La protagonista no comprende por qué la abuela le insiste en aclararse el color oscuro de su piel, que lleve el cabello recogido, que la atención sea solo para sus nietas y a ella, nada de atención como si se tratara de un objeto inanimado. Sin embargo es en el mundo exterior, donde encuentra lo que le es desconocido y negado en el domicilio de los familiares. Una anciana maga, fuente de sabiduría y cariño le contagia

luminosidad para fortalecer su espíritu y con el tiempo, ayuda a nuestra heroína a convertirse en un ser humano vigoroso, sereno a quien el amor le sana el corazón.

Esta novela alcanza a las fibras más íntimas de cualquier lector y lo hace reflexionar. Es un libro poético, aunque escrito en prosa. La redacción le permite a la autora hacer de cada una de las misivas una obra dulce, tierna, dolorosa, a veces, demandante para encontrar respuesta satisfactoria de quienes la torturan sin cesar. “¿Para qué me tienen aquí?”, se pregunta la joven huérfana dada la mezquindad amorosa que recibe.

Teresa Cárdenas, se vale de delicados cuadros para seguir a una niña negra en su paso hacia la adolescencia dentro de una atmósfera impregnada de racismo en la Cuba del presente; al retratar las contradicciones del medio familiar que ha tocado a la protagonista, pone especial énfasis en destacar el componente de auto-alineación que tales prácticas adquieren en los sujetos marginados a causa del color de su piel y destaca la solidaridad y el amor como vehículos de dignificación humana. Confiesa que:

No tenía modelo de comparación. Era una niña que vivía en un solar, hija de madre soltera y padre borracho... Mi paradigma literario era Lil, la de los ojos color del tiempo, que no tenía nada que ver conmigo. No había manera de acceder a libros que se parecieran a mí. No encontraba modelos” (...) Chocante podía ser cuando leía en una historia: “sus ojos azules se perdieron, sus ojos color miel, sus labios rojos, la niña se sonrojaba”. Aquello era como una adivinanza para mí. ¿Qué significaba sonrojo? Al mirarme al espejo, nada tenía que ver conmigo. Me hablaban en otro idioma. Se está haciendo un trabajo fuerte en ese sentido. Hay muchos escritores rompiendo barreras, eliminando temas tabú. Aunque mis cuentos no son folclóricos. No hago cuentos que ya están hechos. Rehago historias sobre la mitología afrocubana. Con ello, respondo constantemente a preguntas de mi infancia... Recuerdo una editora que me dijo: “no resisto lo afrocubano”. Desde tal posición esos puntos de vista retrasan el desarrollo de la literatura. Pero, gracias a los santos es algo que no impide tu carrera, no cierra el camino para llevar alegría y conocimiento a los niños....Escribo para todo el mundo que quiera leer y cualquier

cosa es fuente de inspiración. Mis propios hijos lo son. En mi caso no es un problema ser mujer o madre. Todos mis libros están dedicados a mis hijos.

Soleida Ríos, negritud y postmodernidad.

Nació en Santiago de Cuba, Cuba en 1950. Graduada en la universidad de Oriente, en 1979 ha laborado en la enseñanza (1968-1980) y en tareas de promoción literaria en diversas instituciones de ese país. Actualmente lleva a cabo en el Instituto Cubano del libro, los espacios interactivos “Café Dulce” (para niños) y “Café Bar” (para adultos). Creadora de una obra de singular dimensión en el contexto de las letras cubanas contemporáneas. Sus textos, escritos tanto en las formas estróficas convencionales como en prosas poéticas, invitan a meditar, pensar y reflexionar. Dentro de su producción literaria, sobresale su personal y sugestiva interpretación de los sueños.

Ha publicado libros como *De la Sierra* (Ediciones Uvero, 1977) *De pronto Abril*, (Ediciones Unión, 1979) *Entre mundo y juguete* (Editorial Letras Cubanas 1987) *Poesía infiel, antología de poetas cubanas*, (Selección prólogos y notas en Editora Abril, 1989) *El libro Roto* (Ediciones Unión, 1994/Editorial La Palma, Madrid, 2002) *Libro Cero* (Editorial letras cubanas, 1999) *Fuga* (una antología personal) (Ediciones Unión, 2004) *Una Cuba: Cinco voces* (Tsé Tsé y Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2005) *Secadero* (Ediciones Unión, 2009) *Escritos al revés* (Editorial letras cubanas, 2009) *Estriás* (Ediciones Vigía, 2009).

Sus textos aparecen en varias antologías de poesía cubana, así como en revistas algunas digitales editadas dentro y fuera de la Isla, ha sido traducida al inglés, francés, italiano y portugués. En Santiago de Cuba presidió el Taller Literario José María Heredia (1973), integró la Brigada Hermanos Zaíz (1974), fundó e integró el Consejo de

Dirección del Taller Cultural de jóvenes Creadores (1974-1980). Ha sido jurado en varios concursos nacionales de poesía y en el premio de la crítica literaria. Ha ofrecido charlas, recitales y lecturas en numerosas instituciones del país.

Ha participado en eventos, entre otros eventos internacionales, en Encuentro de Poesías de México, Centroamérica y el Caribe, en homenaje a Jaime Sabines (México DF, 1991), Jornadas de la Cultura Cubana en México, organizadas por la UNAM (1995), VII Encuentro Internacional de Poesía de Bogotá (Colombia, 1998) XIV Encuentro de Escritoras y VI Encuentro de Poetas, en San Sebastián y Pamplona (España, 2001), Festival y Conferencia de los Pájaros Zemi (Martinica, 2003), II Certamen de Poesía Festival de la Lira, en Cuenca (Ecuador 2009). En 1995, colaboró como asistente de dirección, en la puesta de Macbeth, con actores cubanos, dirigida por el teatro Judith Productions de Nantes, en Francia, como parte del Festival *Les Alumeés*, dedicado especialmente a La Habana. El grupo teatral *El Buscón*, dirigido por José Antonio Rodríguez, presentó en el año 2000, el espectáculo *Cuerpo Presente*, basado en una selección de sus poemas. Pertenece, desde 1980, a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

La obra de Soleida Ríos es, además de diversa, amplia, y en los últimos años se ha enriquecido con frescos aires de autonomía, de exploración (que no de confrontación radical con las normas artísticas), que la señalan como una poeta típica, distintiva, en el contexto literario cubano:

...¿apuntalar al niño alucinado?
 ¿sacar la cascarilla del vacío
 hecha pasta de más de veinte años
 en su pasmosa deglución?
 ¿alzarse el cordón de los zapatos? ¿mostrarle
 mira esta es la punta de tu pie?
 todo fue un espejismo los árboles no huyeron
 era mentira la velocidad

nadie se fuga a doscientos kilómetros por hora
 adentro de tu oreja
 mira cómo se agolpa la gente en las esquinas de los parques
 oyendo bramar como un bendito al toro que es capado
 mira cómo se van en la distancia
 las máscaras
 en fila
 despacio
 sonriendo
 otra vez a esperar
 las píldoras del próximo espectáculo. (Ríos: 12)

En su poesía se advierte la necesidad de manejar vías expresivas más competentes de pensamiento, algo que con el paso del tiempo se encargó de no perder de vista, cada vez con mayor libertad formal, con mayor gusto por la libertad, en toda la amplitud semántica del término.

...una mordida y otra mordida y el punzón astillado
 y la mano y el muslo con su marca y el cuello
 con su marca creciente y el pómulo deshecho con su marca
 son los dientes del fuego los mismos dientes de la ira
 así se muere acaban la semilla y su doble
 y la carne se estruja
 la carne negra de la rosa
 la rosa aquella abierta al aire sur
 ya no es más rosa ni pétalo caído ni yerba seca
 el círculo polvoso se mueve en ácida espiral
 mueve la cama disoluta
 mueve la lámpara y apunta
 mueve el collar de piedras mueve el mimbre
 y la cesta derrama el agua mala
 y el tiempo muerto del reloj su hilo de arena
 contigo y contra ti
 esa escoba te barre te va a barrer

grita si puedes abre la boca y grita
 si aún puedes respirar
 si te puedes mover en otra flecha
 arranca el calendario de fin de año y tíralo
 arranca el pez de plata de ese charco y tíralo
 arranca el espejo de tu corazón podrido y tíralo
 en el hilo se mueve la manzana
 arráncala de un golpe y tírala. (Ríos: 16)

El universo de la escritura de Soleida, irradia desde el entorno emotivo. Ese es su eje. Su poesía se expresa raigal, aunque el discurso se fragmente o contenga en la exposición. Cuento en algunas ocasiones, o sobrecuento en otras. O silabee. Incluso, cuando juega con la realidad haciendo que el lector participe, incorpore de su imaginación; o cuando lo hace con las formas sin violentar apenas la progresión argumental. Pesan en su obra el legado Lezama y Ángel Escobar, éste último amigo entrañable, poeta de temperamento, pasiones y dolencias extremas. Igual, la naturaleza, el país, sus raíces, su condición de ser humano cultural y socialmente incorporado a una circunstancia; los detalles aparentemente triviales que ella dota de contenido y ubica en textos dándoles valor agregado. Así sucede con la Historia con mayúscula, y con sus peculiares fabulaciones narrativas, en las cuales figuran sus amigos, muchos de ellos escritores.

Parte de la poesía de Soleida alcanza gran sentido de lo dramático. Pareciera que quien “dice,” se halla al borde, presagiando un vacío, una derrota inminente que no termina de ocurrir porque la sensatez del silencio salva. Son poemas vivos, de aguda fibra, cuya intensidad nunca declina. Poseen una alerta roja y una pausa a punto. Su cruenta y necesaria escritura insta a la íntima participación.

Tienden a ser breves los textos de Soleida Ríos, aparentan ser planos, surgir sin esfuerzo. Su estructura es sencilla, su lenguaje no expolia el diccionario. Y sin embargo,

ojo abierto de par en par, ahí todo se desvanece. Es inasible. Engañosa superficie plana, engañoso lenguaje natural (general y cubano).

Tensa la cuerda
se deshilacha en sesenta flechas moribundas
en sesenta sonámbulos vestidos
en uno solo
en uno
en un cuerpo que cae
yo no quiero morir
yo no quiero morir
no veo ya no veo
son las moles de tierra
las varillas eléctricas del miedo
la corriente del miedo
en este hoyo no percibo
no puedo ver no puedo
toda mi fuerza empuja estas moles de tierra
que se apartan y vuelven
vuelven vuelven
atrás
no acude nadie dios
no viene nadie
papá ya sé que estás ahí
dame tu enorme mano antigua
levántame oh dios
virgen del cobre
ruego por ti los juanes
ruego por ese niño huérfano que cargas
el hoyo se abre
abre la boca donde estoy
pero el agua es tan limpia
es el agua del brindis
para tu despedida en copas blancas
recuérdalo papá
hace ya tiempo
dame tu mano antigua

yo no quiero morir
 échame el lirio la cebolla del lirio
 la raíz de la tierra
 yo no quiero morir
 oh las moles
 vuelven las moles padre
 míralas cómo vuelven a encerrarme
 en su escabroso pecho oscuro
 yo no quiero morir
 sueño desnuda
 sueño no peso ya
 pesan las moles
 pesa el agua
 el cielo es mármol pesa
 cierra la puerta padre
 en paz descanse
 en paz (Ríos: 19)

Lleva a “un inacabable juego de suplantaciones” donde la ciudad de Placetas (¿placenta?) bien puede ser la capital del mundo; capital que suplanta a todas las capitales, y donde lo capital, una vez más, es entender que los países “no existen. Son una ficción para los cuentos y las novelas y para relleno de los periódicos.” Vaya broma. Y no. País es irrealidad en un sentido mayor, disolvente al máximo. En la irrealidad de todo: por ello “El verdadero nombre de Cuba es Ofir.” Ofir bíblico, adonde parten las naves del rey Salomón a cargar oro. Oro del moro. Pues Cuba Ofir es oro del moro, por supuesto. Oro irreal de Patria irreal que es un Todo irreal. ¿Queda pues el Espíritu?

La obra de Ríos, guarda cierta relación con la de Rogelio Saunders, pues en ambos casos el lector se da “de bruces” con lo inasible: en el caso de Saunders todo se escurre hacia abajo; en el caso de Soleida Ríos todo se escurre hacia los lados. Una escritura descende vertical y penetra lodazales de intangibilidad; la otra, se va de lado,

fuga y contrafuga, cangrejo merodeando cuevas, en un entra y sale de arena salpicando a ambos lados de todo movimiento, que se compenetra, desde una apabullante sencillez, con lo impalpable de los géneros, los alfabetos, los países y sus ciudades, una vestimenta que en primera y última instancia es “vestido de yerba.” Antonio José Ponte lo dice con absoluta claridad: “la errancia que le espera de un género a otro [a Soleida Ríos] sin que se atreva a cobijarlo ninguno.”

Ah! si fuera al menos “una luz sucia”; si Cuba fuera Ofir; o si hubiera, cual verdad última, “jagüeyes en la calle G del Vedado.” No hay: ni G ni Jagüey Grande, ni Placetas, ni Ofir. Sólo un vestido de yerba, zapatos y medias, la errancia de las suplantaciones y a rajatabla, desde lo momentáneo, lo inasible. (Ríos: 18)

No es plano el texto de Soleida Ríos, su estructura, aunque sencilla, oculta bifurcaciones interminables, inacabables suplantaciones, su lenguaje sencillo, prístino, como el de Kafka, ampara una verdad que no es verdad: “Sé que es la muerte (nos dice Soleida) pero también sé que no es verdad.” ¿Hay pues salvación? ¿Del resquicio inagotable del cero hay socorro, amparo, y más que salvaguardia, trascendente resurrección? ¿Ofir eterno, Cuba no abollada?

En el prólogo a uno de sus libros, cuenta las vicisitudes industriales de un manuscrito para arribar a libro (primero la inscripción en una oficina de derechos de autor, luego el hallazgo de una editorial interesada), Soleida Ríos ha escrito cinco preguntas que pueden servir de reparo a casi toda su obra literaria. Las pronuncia un sujeto que tal vez sea el director del Centro Nacional de Derechos de Autor, de apellido Martínez Hijuelos y luego de nombre francés: Pierre Casterneaux. El sujeto hace las preguntas y, sin importar cuán contrarias sean las respuestas que puedan dársele, se contesta a sí mismo. Es decir, Martínez Hijuelo conversa con Pierre Casterneaux:

“¿Hay aquí un autor?”

“No, no hay aquí un autor.”

“¿Hay aquí un género?”

“No, no hay aquí un género.”

“¿Hay aquí un argumento?”

“No, no hay aquí un argumento.”

“¿Hay aquí una filosofía?”

“No, no hay aquí una filosofía.”

“¿Hay aquí una escritura?”

“No, no hay aquí una escritura.” (Ríos: 11)

Puesto en duda autor, género, argumento, filosofía y escritura, el libro del que se trata no va a encontrar título mejor que *Libro Cero*.

Quien intenta la recopilación del diccionario de la imaginación de una demente ha de conservar escrúpulos acerca de su autoría. Autora o no, va a reordenar profecías: El libro roto. Compilará sueños ajenos: El libro de los sueños. (Llama la atención la recurrencia de adjetivos devaluadores -roto, sucio, cero- en sus títulos. Y la insistencia en llamarlos libros, por austeridad de la imaginación o voluntad programática.)

Adoptar versículos de Isaías o Jeremías o del Eclesiastés, o leyendas del I Ching o versos de José Lezama Lima o un poema anónimo africano, lanzarlos otra vez como profecías, puede dejar en entredicho el concepto de autor. Una nota al final del libro donde éstas aparecen reza: “Por más de una razón quiso este libro (roto) hablar por otros y quiso además que mis pocas palabras salieran a veces de otras bocas o adquiriesen la hilvanación que les daría otra voz. He aceptado el mandato y, de igual forma, recibiría la condenación.”

Para Soleida Ríos, autora o no, hay en el mundo mandato y condenación y profecías y libros con voluntad propia. ¿No reside en ello una filosofía? Pero lo sagrado (para llamar de modo rápido a lo que rige con mandato y condenación y se expresa mediante libro) no puede menos que resultar humorístico en ella. Y a pesar de no cumplir ninguna de las cinco condiciones que el Centro Nacional de Derechos de Autor

estipula para considerar libro a un libro, su obra encuentra atención allí. Lo atestigua con tono de profeta el tal Martínez Hijuelo alias Pierre Casterneaux:

Otro rehusaría todo este valioso material... Sin embargo, he aquí el Libro, el Libro Cero, la primera sefirá, la vasija a la que se atribuirá desenvolvimiento, emanación y evolución de algo de la Nada, y cuyo semblante ya veo relucir en el plano de la más alta realidad... Porque no será éste un receptáculo del placer sin la luz, que es el gozo perdurable... Como antaño fue otorgado permiso a Rabí Shimón para que escribiera el Libro del Esplendor, así sello y justifico el inicio del viaje de este libro. (Ríos: 23)

Tiene gracia que en una *oficinucha* de Línea y G, en el Vedado, un personaje como Martínez Hijuelos tenga tales expectativas cabalísticas. (Gracia del ridículo, pues lo grave de su parlamento va cundido de erres arrastradas.) Soleida Ríos, autora o no, empecinada en las profecías (“y la cesta derrama el agua mala / y el tiempo muerto del reloj su hilo de arena / contigo y contra ti”) conoce cuán ridículo puede ser el furor profético. Y ha hallado, autora o no, un punto en donde se interceptan la profecía y la burla de la profecía, donde lo profético deja de ser grave y aparenta ser menos fatal: los sueños.

Proféticos (aunque también errátiles) como son éstos, todo cuanto adquiera la calidad de sueño se desplaza hacia su innegabilidad pero también va a su entredicho. Y dar con modo de narrar un sueño o pronunciar las viejas profecías, ¿no empuja a la búsqueda de un género? ¿No obliga a fajazón con lo que pueda considerarse un argumento?

La escritura de Soleida Ríos, autora o no, pasa de lo que conocemos por poesía a lo que conocemos como prosa de ficción, ocupada ella, como cualquier contrabandista de frontera, menos en dónde está que en lo que esconde y trasiega. Trapicheo de sueños, en su caso. Un lugar donde coinciden sin demasiado escándalo los versículos sagrados y las instituciones como el Centro Nacional de Derechos de Autor, la profecía y su burla.

Espartana y un poco violenta de sí misma, le importa poco que sus textos sean hermosos. Su escritura no esconde su crisis escritural: de algún modo sale de ahí, y es ahí donde procura equilibrarse. Su forcejeo con el signo es tenaz, a brazo partido, dando el pecho al tajo:

Z

Pasajera de segunda clase, pero no me detengo. El tren se encoge en los raíles y yo puedo parar en el tejado haciéndome la triste, mirar la luna y abruptamente abrir las dos mitades de mi cuerpo. Que me penetre ese fulgor. Yo podría parar en el tejado sibilina apuntando también para otro rumbo. De ningún modo el centro tibio con que el aire simula.

De niña deseaba ser campeona de ajedrez. Sí. Algo se precipita adentro de uno. Algo hace que uno deshaga su tejido de comienzo y vaya envuelta en una tela viscosa salpicada de florecitas secas. Yo me zambullo, el tren es mi tablero de ajedrez. Viene el pitazo. Escucha. Yo estoy loca embrujada alucinada. Huele esta fuerte sangre azul... Quisiera que algún día me reventaras el anticonceptivo (...) y quedáramos en estado embarazado mío (...) yo te suelto en las calles encantadas y siniestras. Si volviera. Y si fuera otra vez... No hay más edad que el sueño. Fumamos en el tren cigarrillos rosados y se recuesta a mí la muchacha sin velo que iba flotando bajo la lluvia sobre la calle Prado, y tú con los anillos y el juez de paz con su gran libro y aquel otro detrás con un paraguas. Siempre he llegado tarde, o lejos.

Los árboles no son más que semillas. Después pasan de largo, rapidísimo. Suben los ciudadanos alemanes de Koln con sus alquimias y su alada catedral en la cabeza. Suben franceses erotómanos o tristes. Arlés. Entro en las viñas rojas. Entran y salen marseleses con agua del Ródano en la boca a soplar me el ombligo. Todavía se puede destorcer el viejo lío de las lenguas. Se puede hacer otra vez la Torre de Babel. Me levanto y escribo a altas horas de la madrugada en el vagón que se desliza como la luz en las tormentas del Caribe. Las estatuas son simples y amorosas. Están expuestas, solas. No sé por qué mis manos tiemblan cuando pinto el retrato de Cemí y lo escondo en la cabeza cortada de Fernando Séptimo. No sé por qué en los portales del museo de la ciudad y no en Trocadero ciento sesenta y dos. Deberá ser la niña que lo hace. La niña que iba a mirar el agua de la bahía,

buscando otra que se le pareciera, la que se aferra ahora a mi brazo, halándome.
Yo, que no me detengo en ningún destino.⁸⁶

Juego y ensayo, diálogo y asociación, atención al sueño y ruptura y amistad con lo fragmentario, es lo que cohesiona su obra. Una obra que merece desde hace tiempo se coloque en un lugar realmente importante, que todo el mundo note, que la gente vea, que la adormilada crítica se entere y arranque a examinarla y proclamar su calidad literaria.

Inés María Martiatu, activismo intelectual femenino y negro.

Inés María Martiatu ha contribuido considerablemente a hacer visible y estimular la difusión de los temas de la cultura afrocubana. Ella ha realizado importantes aportes a la antropología teatral caribeña. Sin embargo, su interés abarca desde la poesía de una escritora como Nancy Morejón, al cine eminentemente crítico de Sara Gómez, sin olvidar los temas de la narrativa, la canción popular o la importancia de la mujer cubana en el mundo de la cultura *Hip Hop*.

En correspondencia sostenida con la autora de esta tesis señala:⁸⁷

La mujer negra es la más vapuleada y caracterizada como *jinetera*, hasta en anuncios de turismo, etc. ya se está protestando por ello. Dentro del arte y la literatura los que llevan el discurso más fuerte contra la discriminación y otras desigualdades graves es el movimiento HIP HOP y las mujeres se destacan. Muchos intelectuales colaboran pero desgraciadamente la mayoría de los de mi generación no lo hace. Georgina Herrera, Daisy Rubiera y yo somos excepciones. Ahora mismo salió un trabajo mío en la revista *Movimiento* de Hip Hop. La única revista negra en Cuba. Porque como casi todos los raperos lo son, todas las imágenes, fotos, y contenido se refieren a la racialidad, etc.

⁸⁶ <http://escritosdesdelaoscuridad.blogspot.com.es>

⁸⁷ Ver Apéndice II de esta tesis

Los trabajos de Inés María han aparecido en publicaciones cubanas, pero mucho más en las extranjeras. Además ha publicado libros de ensayo, antologías de teatro, crónicas y cuentos, entre otros: *Algo bueno e interesante* (1993), *El rito como representación* (2000), *Una pasión compartida, María Antonia* (2004), *Cuba. Costumbres y tradiciones* (2006), *Bufo y Nación. Interpelaciones desde el presente* (2008), *Teatro Escogido de Eugenio Hernández* (2006), (Premio de la Crítica ese año) y *Wanilere Teatro* (2005). Todo ello dando preeminencia siempre a los temas que atañen a la mujer negra.

Con la aparición de *Over the Waves and other Stories* /Sobre las olas y otros cuentos, Editorial *Swan Isle Press* de la Universidad de Chicago, Inés María se nos presenta, en su faceta como narradora. Un premio ganado en 1990, hizo aparecer algunos de sus cuentos en varias revistas especializadas y luego en 1993, en una *plquette*. Desde entonces ha seguido publicando sus narraciones en revistas en Cuba y en el extranjero.

Sobre las olas y otros cuentos es toda una revelación para quienes se interesan en la literatura afrocubana escrita por mujeres. Un libro conmovedor en el que aparecen el racismo, la marginalidad, la Santería, el espiritismo y la angustiosa existencia de la mujer negra. Se muestran con toda su magia, pasión y desgarramiento. Viene a constituir un suceso peculiar dentro del discurso editorial cubano y el entorno ideotemático en que se mueve la producción literaria en ésta primera década del siglo XXI.

La edición de este libro no se realiza desde ninguna de las editoriales de Isla, sino que llega desde lo que en el lenguaje de la “ciudad letrada cubana” se conoce como “Academia Norteamericana”. La segunda de las razones que hacen de la aparición de este libro un evento peculiar está en los asuntos y conflictos que desde su textualidad

fascinante recrea; y las nuevas inflexiones que introduce en el espectro de indagaciones temáticas y estéticas de la narrativa que están escribiendo actualmente las mujeres en Cuba.

Los cuentos de Inés María, demuestran cómo los reclamos de reivindicación de los estudios teóricos sobre la narrativa de mujeres negras, deriva hacia lo racial, reproduciendo el mismo “gesto excluyente” del que eran víctimas, e impone una “relectura” del feminismo negro.

Las historias de *Sobre las olas y otros cuentos*, seducen por la manera en que están narradas. En ellas la música es uno de sus motivos más recurrentes. El mismo título del libro, es un préstamo que Inés María Martiatu toma de un vals del compositor mexicano, Juventino Rosas.

El relato, *Una breve y eléctrica sensación*, se inicia cuando suenan los primeros acordes de una orquesta. Entonces, como poseída por un hechizo, una niña, siente que su cuerpo empieza a vivir una transformación inusual. En *El re es verde*, una maestra de kindergarten, Madame Paulette, le asegura a sus discípulos, que las notas musicales están hechas de colores. La música siempre, desde su potencial perturbador, que convoca a su alrededor los imaginarios de lo popular, la identidad racial y la memoria.

También estos relatos hablan del desarraigo familiar y existencial que algunos de sus personajes arrastran como una marca atávica. La falta de anclaje que hunde sus raíces en los orígenes diaspóricos del pueblo negro. La manera brutal, con que fue transplantadas a este lado del Atlántico. Pero vividos como atributo de una subjetividad y una existencia frente a la que el lector queda desarmado.

En *La duda*, luego del inicio de una relación amorosa entre Matilde y la protagonista, que se ve frustrada por la intervención de las monjas. La primera (Matilde)

es enviada con su familia, y la otra a un convento de negras en Estados Unidos. De ésta última nos dice la narradora:

Ella no dejaba nada atrás ni siquiera el recuerdo de una familia. Había salido muy pequeña de su casa para establecerse en aquel lugar sin tiempo y sin posibles referencias personales que era el convento. No podría ya recordar su casa, su origen, sus hermanos...(Martiatu: 15)

Paradójicamente, también es la mujer negra, en el espacio doméstico, quien mantiene viva la memoria, a través de la cháchara, el parloteo familiar. Ella articula los fragmentos distantes y dispersos de esa memoria lacerada, y los trae al presente.

Ningún otro, como el novelista cubano ya fallecido, Eliseo Alberto (2009) describió, de manera inigualable, “el efecto” de la recepción después de la lectura de “*Sobre las olas*” cuando apunta:

A veces el futuro está a la espalda. Los yorubas nos enseñaron que cuando no supiéramos hacia dónde íbamos, miráramos atrás para recordar de dónde veníamos. Inés María carga sobre los hombros el tesoro de la palabra. Todos los caminos conducen a esa novela llamada mar, escrita ola a ola.

El cuento *Una y otra vez* de estructura circular, con cierto hálito “borgeano”, recrea el mito de Sikan, a partir del que surge la Sociedad Secreta Abakuá. El relato deviene una especie de metatexto del cuadro *La cena*, de la artista Belkis Ayón, sobre quien abundamos en el capítulo, 8 de esta tesis. Determinados marcadores biográficos así como ciertos guiños a su estética desacralizadora, evidencian un homenaje a la desaparecida grabadora negra cubana.

Los motivos del sueño, el espejo, el cuerpo prisionero dentro de otro cuerpo (el de la memoria, lo ancestral). El río, que aparece siempre en el sueño de la protagonista, tienen una connotación simbólica: “(...) cuídate de los espejos, son objetos peligrosos. Nadie sabe a dónde te pueden llevar.” Le advirtió en una ocasión el profesor. A medida

que se desarrolla la historia, de *La cena*, estas palabras adquieren un carácter de sentencia. Van mostrándonos los presuntos misterios que en sus inicios estaba advirtiéndolo.

El espejo y el río establecen las demarcaciones espacio-temporales entre dos mundos: el sueño y lo real, la memoria, la tradición, el rito y el presente. Entre el de la exclusión, la tachadura por un orden y una cosmovisión del mundo patriarcal y el ahora.

El primero, como centro, contiene al segundo. Su historia es la que dota de sentido vital y existencial el presente del personaje. Por eso el pasado (el sueño, el río, el espejo) tienen esa superficie translúcida, a través de la cual ambos mundos se interconectan, yuxtaponen, parecen reflejarse a sí mismos.

De ahí que, en un nivel diegético, ambos funcionen a manera de inversión. Ella, la protagonista de la historia, debe emprender ese peregrinar, la búsqueda de lo primigenio, pero el viaje se torna en un gesto de transgresión, irreverente y necesario.

Y es que lo primigenio aquí no ratifica el mito; sino que lo relee, lo (re)escribe desde una perspectiva de género. El cuerpo sexuado de la protagonista, hasta entonces constreñido, por este mecanismo, es liberado. Aunque, el rito prosigue: el sacerdote es siempre otro y el mismo.

El sacerdote tiene que seguir una vez más los designios de los dioses, porque la muchacha de los ojos como asombrados estará aquí siempre para hacerse voz. Una y otra vez, mujer y voz, misterio y voz. Para siempre. Una y otra vez. Por el resto de los tiempos. Una y otra vez. (Martiatu: 12)

Sobre las olas, sus fascinantes y entrañables criaturas, son también la memoria de una región de la historia de la nación cubana poco visitada por la crítica y la teoría literaria: el de la mujer y las familias negras; sus vicisitudes y expectativas. Inés María Martiatu elige precisamente esa región como posicionamiento para enunciar estas

historias, narradas con plena conciencia que es desde ese y no otro, el lugar desde donde desea hablarle a sus lectores.

Teniendo en cuenta que *Sobre las olas* se sitúa en nuestra condición caribeña y que dialoga con otros lugares de este mismo Caribe, en entrevista concedida por la autora para esta tesis, le preguntamos: ¿Podría ser esto entendido como un aporte particular a la literatura escrita desde una ciudad que pretendió ser americana antes de caribeña? A lo que ella respondió:

Es cierto que La Habana tuvo y tiene una gran influencia “americana”. Pero como ciudad cosmopolita e históricamente receptora de grandes oleadas de inmigrantes españoles, chinos, árabes, hebreos, es también multiétnica y multicultural como lo es el Caribe en general. En algunos de estos cuentos, sobre todo *¡“Follow me!”* cuyo personaje central es una mujer jamaicana, por supuesto dialogo, como dices, con otros lugares de este mismo Caribe.

Como sabes, una importante migración de todas las islas y hasta de las costas caribeñas de América Central y del Sur se integró a la población habanera y del resto del país. Se han forjado lazos íntimos de hermandad y de consanguinidad, como es el caso de ése y otros personajes que incluso formaron parte de mi propia familia y son entrañables para mí.

La Habana no es una sola. Soy habanera, sí, y creo que, en lo cultural, La Habana siempre ha mantenido sus raíces caribeñas, es decir, preponderantemente negras. En sus barrios populares, que son mayoría, se practican religiones y tradiciones de origen africano muy vivas.

La Santería, el Palomonte, la Sociedad Secreta Abakuá, la rumba, las comparsas tradicionales que caracterizan a cada barrio. Más recientemente han aparecido la cultura hip hop y las diferentes “tribus urbanas” que van constituyendo lo que el ensayista Alberto Abreu llama los “paisajes emergentes” y que van acentuando cada día la diversidad de la ciudad.

A los santeros, repas, rockeros, frikys y rastafaris se han agregado los raperos, emos, vampiros, hombres lobos, etc. Estos últimos grupos trascienden lo tradicional y lo nacional. Estas manifestaciones, por supuesto, no están legitimadas por la llamada “ciudad letrada” y por los sectores hegemónicos que son una minoría y han difundido la imagen de una Habana fundamentalmente

“americana” cuando en realidad es muy diversa, como lo es en definitiva el Caribe.

El hecho de revelar esa Habana caribeña en mis cuentos creo que es un aporte consciente a la literatura escrita desde esta ciudad. Una forma de hacer resaltar la identidad caribeña de La Habana, de la nación y específicamente de sus habitantes.

Preguntada sobre la presencia de la mujer en esta antología narrativa Inés María respondió con esclarecedores e irrefutables argumentos que suscribimos:

Por supuesto que algunas de estas mujeres no son frecuentes en nuestra narrativa y tampoco en nuestro imaginario. Recordemos las mulatas trágicas de la novela antiesclavista y de la zarzuela, las chancleteras de la guaracha y el bufo y aún de espectáculos humorísticos contemporáneos.

En la obra de las escritoras siempre aparecen lo autobiográfico, la memoria, la experiencia personal o adquirida de otros. Estas mujeres pertenecen a mi entorno y he tratado de ser consecuente con ellas.

En primer lugar, no es frecuente que aparezcan mujeres negras como protagonistas más allá de lo que tradicionalmente se acepta. En estos cuentos está la mujer de pueblo, como se dice, pero también aparece la representación de la mujer negra como escritora, pintora, madre de familia de clase media, algo que no es usual en nuestra narrativa (por no decir que están ausentes de allí).

Ellas tienen sus problemáticas que pasan por su formación, por su profesión, por la instrucción adquirida y no solamente por la raza.

Aquí se trascienden los arquetipos ya establecidos. Hay un rasgo que las caracteriza: nunca son víctimas. Son mujeres que luchan, que han sido heridas, han perdido combates pero no la guerra, no se rinden. Lola, la jamaicana de *“Follow me!”*, ha sido despojada de su hija, pero es capaz de seguir persiguiendo su sueño de ser artista, una mujer independiente.

Josefa, la madre de clase media protagonista de *“La duda”*, en un momento de crisis se rebela y busca los valores de su africanía que había dejado atrás en su afán por ascender socialmente. La pintora de *Una y otra vez* en medio de un conflicto amoroso y el misterio, aparentemente se rinde al rito misógino, pero no sin antes negociar. Ella gana la inmortalidad y al fin lo sabe y lo acepta.

La escritora de “Algo bueno e interesante” tampoco es una perdedora. Es una mujer inteligente y no idealiza su situación. Tiene el valor de utilizar su mejor arma, la creatividad, la ficción para desmontar las contradicciones de esa relación amorosa y destacar las diferencias culturales entre ella y su amante, los rasgos que definen y particularizan esta relación heterosexual e interracial. Uno de los miembros del jurado de aquel concurso de 1990 me dijo algo que no olvidaré “Usted es la única que ha entendido que “de tema femenino”, no quería decir mujeres abandonadas. Tenía mucha razón. Ni víctimas, ni mujeres abandonadas, mucho menos perdedoras.”⁸⁸

Daisy Rubiera, el testimonio como autorepresentación

Como apuntábamos arriba, en 1979 con su poema *Mujer negra*, de Nancy Morejón re-imagina y relata de nuevo la historia de la trata de esclavos en la isla de Cuba desde la perspectiva de una mujer afro-cubana. El poder de la “narradora,” y del poema en sí, hace parecer natural que la mujer negra se encuentre en el centro de la historia y de pueblo cubano. Sin embargo hay un texto que registra la historia y la vida de los afrocubanos desde una vida verdadera.

Es la vida de una mujer afrocubana, escrita por otra mujer afrocubana: *Reyita, Sencillamente: Testimonio de una negra cubana nonagenaria* de Daisy Rubiera Castillo. La obra en cuestión, puede equipararse con la poesía y la autobiografía del esclavo-poeta Juan Francisco Manzano, en la génesis de la literatura cubana, y con el testimonio de 1966, *Biografía de cimarrón* de Miguel Barnet, una significativa contribución contemporánea a la discusión de la afro-identidad cubana y la historia de Cuba, condicionada y mediatizada por alteridades en conflicto. El caso de *Reyita* sin embargo es diferente. Para comenzar se nos presenta así:

Yo soy Reyita, una persona común y corriente. Una persona natural, respetuosa, servicial, honrada, cariñosa y muy independiente. Para mi mamá fue una desgracia

⁸⁸ Ver *Apéndice II* de esta tesis.

que yo fuera -de sus cuatro hijas- la única negra. Siempre sentí la diferencia que hubo entre nosotras; porque el afecto y el cariño de ella hacia mí no era igual al que sentía por mis hermanas (...) a cada rato me decía: ‘la negra esta, la *jocicúa* esta...(Rubiera: 17)

“Reyita” surge como una fuerte declaración de la identidad de la mujer afrocubana. La tradición del testimonio en Cuba ofrece una serie de ejemplos de escritores que como Nancy Morejón se encuentran en el centro de los debates sobre la identidad nacional.

El subtítulo, *Reyita: Testimonio de una negra cubana nonagenaria* indica que el libro contiene la historia del personaje que da título a la obra: Reyita, y está narrado en primera persona, desde el punto de vista de Reyita, aunque escrito por su hija Daisy Rubiera Castillo. Sin embargo, como ha señalado Beverly, (1989) a menudo “el narrador en el testimonio, habla ‘por’ o ‘en nombre de’ una comunidad o grupo de aproximación. De esta manera la función simbólica del héroe épico, tiende al mismo tiempo a asumir su condición jerárquica y patriarcal.

Reyita madre, deposita en su hija (quien escribe el testimonio) la responsabilidad de servir de interlocutora con el lector, a la vez que aparece -como no puede ser de otra manera- como personaje dentro de la obra. En el capítulo titulado, *En busca de una mejor vida*, se expone:

En 1953 a tu papá le propusieron ser agente de las compañías Expreso Velar y Expreso Álvarez en la ciudad de Bayamo (...) En aquellos momentos estaban tú, Carlota y los tres niños que estaba criando, de los cuales ya hablé. (Rubiera: 105)

La compenetración materno-filial evidente, Rubiera la expresa así: “la premisa fundamental para escribir *Reyita*, fue el hecho de no existir una frontera ella y yo. Entre

madre e hija.” Paula Sanmartín (2005) está de acuerdo en que “el fuerte vínculo entre el informante y el investigador (de parentesco y de otra manera) crea un tipo especial de autoría en la producción del texto, pero hace hincapié en que “...debido a esta relación familiar, Daisy está más presente en el texto que otros investigadores / interlocutores que ocupan un espacio en los márgenes del texto”.

De acuerdo a Sanmartín, uno de los aspectos que demuestra ese lugar especial que ocupa Rubiera en la obra confiere veracidad a los recuerdos de la testimoniante, quien a menudo menciona su participación en la historia.

Esto no quiere decir que Daisy Rubiera Castillo es un conducto neutral a través del cual su madre “voz” pasa sin tocar. Rubiera admite que ella es la que eligió el hilo narrativo de la obra, priorizando el enfoque racial y la discriminación de clases en que creció, para incluir el tercer aspecto: la discriminación de género, reproduciendo con eficacia la voz de Reyita.

Yo siempre traté de que la sombra de la discriminación no hiciera mella en ustedes, por eso me molestaba tanto cuando alguno de los comerciantes -con quienes tu papá tenía elaciones de trabajo- para llamarlos les decía: ‘Oye, negrito’, ‘Ven acá negrito’, pero no en un tono cariñoso, sino siempre un tanto despectivo (...) En cuanto a las relaciones con los comerciantes (...) tú sabes bien que yo les orienté a los varones que fueran únicamente de trabajo, porque el dinero y el color creaban una diferenciación muy grande por tanto, hombre con plata y blanco no era amigo de hombre pobre y negro. Hubo excepciones, pero lo demás era palabrería de los políticos para asegurarse los votos, y de la literatura. (Rubiera: 106)

O en este otro fragmento de clara prevalencia de la endoculturación familiar:

...Parece que yo tenía la manía de andar con la boca abierta, eso era motivo de incomodidad para ella, por lo que cuando me veía , me gritaba: ‘¡Reyita, cierra la boca que la bamba te va a llegar a la rodilla!’ Y yo me miraba en le espejo y me

parecía que yo no tenía ninguna bamba⁸⁹, pues comparaba mis labios con los de otros negros –que sí eran muy gruesos- y me daba cuenta de que los míos eran más finos; pero claro, no como los de mis hermanos maternos. (Rubiera: 17)

La forma y el enfoque del texto indican que Rubiera, es una activa agente en la construcción de la historia de su madre. Ella hizo las preguntas y animó a Reyita a entender su historia en relación con las de su madre y abuelas.

Ella es también quien eligió para abrir cada capítulo del libro, una cita de la poetisa negra Georgina Herrera, porque su poesía, es crucial para entender la problemática de la mujer de descendencia africana en Cuba. Al iniciar el testimonio, Rubiera escribe la siguiente dedicatoria: “A Reyita, cuya sola presencia reúne, cedo la palabra” (Rubiera: 14) por lo que la autora del texto, resta importancia a la idea de su mediación, reafirmando que todo lo que se dice, sale de una voz: la de Reyita.

Reyita será fundamental para su familia cuida y alimenta a sus ocho hijos y a otros que van uniéndose a su entorno familiar. Tal como se presenta en este testimonio, es, a la vez, típica y excepcional. Ella es la típica mujer afro-cubana y es también el símbolo de la nación. Rubiera mantiene activa la cuestión de la discriminación racial y de género presentes en toda la obra y por tanto en la sociedad en la que le toca vivir a Reyita.

La versión de Reyita en español del año 2000, comienza con un ensayo introductorio titulado *Algo para empezar* por Mirta Rodríguez Calderón. En su breve pieza, Rodríguez Calderón hace dos apuntes importantes. En primer lugar, hace hincapié en la estructura familiar y la prevalencia de la voz de Reyita en el texto.

Rodríguez Calderón presenta a Reyita como fuerza unificadora y símbolo para las mujeres cubanas y sus luchas y dice: ...“es como sumatoria de rebeldías, empeños,

⁸⁹ Término utilizado de forma despectiva para referirse a los labios gruesos de los afrodescendientes.

audacias, y perseverancia que hicieron a muchas mujeres de este siglo cubano encarar convencionalismos e ir cimentando para sí y para las demás, trillos de victorias”.

Esta caracterización hace hincapié en las formas en que Reyita encarnaba el espíritu de su tiempo; Rodríguez Calderón apunta que Reyita no es única, pero lo que la hace excepcional es la manera en que, en los desafíos que enfrenta, convergen muchas mujeres en su interior, los desafíos que enfrenta con sólo su valor. Y va más allá cuando apunta: “Reyita es ella y es nosotras”.

Si bien la identidad que se expresa en Reyita es una identidad colectiva, también está marcada por la especificidad racial que privilegia la experiencia de ser una mujer negra. Rubiera lamentó el hecho de que Reyita, como obra literaria, no ha recibido el mismo reconocimiento en Cuba, que en el extranjero. En Cuba los debates en torno al libro tienden a ignorar las cuestiones de raza.

Otra perspectiva del texto -que indica que no es sólo representativo de la individualidad de Reyita- es el hecho de que su testimonio está avalado por documentos. El libro incluye en una sección titulada “Nuevas Verdades”, una serie de notas, un testimonio gráfico, así como una bibliografía. Estos documentos ayudan a autenticar la narración y el sentido plural del caso de Reyita.

En la sección “Nuevas Verdades”, describe un viaje que hizo a Cárdenas para verificar algunos de los hechos de la historia de su madre y comprender la actitud de su padre, ya que, como ella le dice al lector, su madre no quería caracterizarlo a él. El apartado de “Nuevas Verdades,” es significativo porque no se percibe apenas el cambio en la voz narrativa de Reyita a Rubiera y ello indica la negociación en curso de autoridad y autoría entre las dos mujeres en el proceso de escritura.

La sección también funciona como parte argumento de veracidad. Además de esta sección que describe la investigación de campo realizada por la autora. El texto incluye una sección de notas que explican el significado de los nombres, fechas y acontecimientos mencionados en la historia. La bibliografía al final contiene una sección de “Fuentes documentales” y una lista de todas las personas que Rubiera entrevistó al escribir el libro. La lista incluye a tres historiadores, un sociólogo y un superviviente de la llamada Guerrita de los negros de 1912.

Sobre este hecho histórico Reyita cuestiona la versión oficial de la historia de Cuba e revela las limitaciones del gobierno revolucionario en el tratamiento de las cuestiones sobre el racismo en Cuba:

Ahora⁹⁰, ya no hay que preocuparse por le color de la piel. Aunque, bueno, yo sé de muchas personas, en las que aún perduran serios problemas raciales. He oído hablar de muchas muchachas negras que no han empleado en una oficina, para favorecer a una blanca; puestos que con cualquier pretexto, no se lo dan a un negro, para asegurárselo a un blanco...Yo soy muy observadora y me doy cuenta de que hay pocos negros actores y los que hay nunca han sido protagonistas de una novela o de un cuento. Siempre son los criados, trabajadores de los muelles, los esclavos; en fin (...) Al principio de la Revolución eso era lógico... ¡pero ahora!, después de todos estos años... ¿Será que a los escritores no les gusta hacer novelas donde los protagonistas sean negros, o es otra cosa? Es por lo que pienso que los que continúan manteniendo vivos los problemas discriminatorios hacen mucho daño. En ese sentido ¡queda mucho por hacer!(...) Últimamente me he dedicado a leer todo lo que se ha escrito y se escribe sobre los negros –aunque no es mucho–, pero algunas de las cosas que se dicen me disgustan; no sé creo que no se va la fondo, no se entrevista a los viejos, que fuimos lo que en definitiva sufrimos toda aquella situación (...) Porque no es solo lo que dicen los papeles: esos , según el refrán: ‘aguantan todo lo que le ponen’(...)

⁹⁰ Se refiere al período post revolucionario en Cuba.

El testimonio gráfico al final del libro es otra de las secciones que ayudan a producir la idea del texto como expresión de la identidad de la racialidad negra cubana. Uno de las imágenes es de Anselmo “Monín” Rubiera, el hijo Reyita muerto en combate durante la revolución del 59, y Reyita se muestra orgullosa a pesar de la pérdida del hijo, porque considera que “Morir por la Patria es vivir”.

La familia de Reyita es numerosa: 118 miembros y también diversa como la nación cubana. Identifica su familia con un arco iris compuesto por “...blancos, negros, mulaticos, “jabaítos”. Pelos Largos, Cortos, Rizos, lacios”... (Rubiera, 2000). Después de discutir la igualmente amplia gama de sus profesiones, Reyita celebra el hecho de que son “todos organizados, y sobre todo, libres de prejuicios raciales” (Rubiera, 2000).

En este punto Reyita no representa la realidad de Cuba, que aún lucha con las cuestiones de prejuicios raciales-dice Rubiera que el nacionalismo que representa Reyita es el de una nación: “*Donde tristemente no podemos negar que se mantienen vergonzantes expresiones racistas*” (Rubiera, 2000). La historia de Reyita, se hace colectiva, su testimonio se transforma en la historia de una parte -la negra- de la nación cubana. Es importante recordar que esta historia se produce a través de la voz de un sujeto femenino negro. Reyita es una cubana negra que, como Nancy Morejón podría decir: Me rebelé/ Anduve/ Me sublevé.

En Reyita vemos la convergencia de los símbolos nacionales y la construcción de la mujer negra como ciudadana. Ya no es el cuerpo femenino negro manipulado, el objeto de la historia y la identidad nacional, para satisfacer los fines de otros. Lo que ha hecho posible este cambio es la disminución del poder patriarcal. En su testimonio, Reyita expone que el proceso por el que ella gana su independencia, tiene que ver con la distancia que antepone al poder de su marido.

Dos de las secciones que indican su creciente independencia muestran títulos elocuentes: “Se hizo mi voluntad” y “Ganar lo mío”. En la primera, Reyita describe su participación política con el Partido Socialista Popular en la 1940, señalando que: “...A Rubiera (su esposo) no le gustaba aquello, Pero yo no le hacía caso. Ya desde mucho antes me ocupaba de muchas cosas que a él no le gustaban. Pero es que yo estaba despertando”. Aquí, el despertar político de la cubana negra conduce a su insistencia en que no se puede dejar anular por el hombre blanco.

El título original del libro es *Reyita, Sencillamente: Testimonio de Una negra cubana nonagenaria*, pero en ediciones posteriores, sobre todo una edición ordenada por Raúl Castro en el año 2000 (la edición citada en este artículo), la palabra “negra” fue retirada del título. Inexplicable si a pesar o gracias a su negritud, Reyita concluye:

Me ha gustado vivir. Han sido tiempos muy tristes y tiempos muy felices. ¡No me pesa haber vivido! ¿Si tuviera que volver a empezar? Lo haría gustosamente, pero con mi propia voz, en mi propio lugar poniendo en práctica la experiencia adquirida con mi esfuerzo y mi lucha. Así, sí valdría la pena (...) Yo he marchado junto con la vida, no me he quedado rezagada. Por eso, con mis 94 años me siento como nueva. La vida nace en cada amanecer, y yo con ella. (Rubiera: 162)

Mayra Santos-Febres, negritud y sexualidad puertorriqueña

No ha sido sino hasta hace muy poco que Mayra Santos Febres, joven escritora distinguida investigadora y profesora de la Universidad de Puerto Rico, ha venido a resquebrajar directamente los discursos que alimentaban la ausencia de una voz negra en las letras boricuas. Más aún, ha venido a ocupar un espacio destacado dentro de las letras nacionales y ha proyectado internacionalmente la cultura citadina puertorriqueña,

espacio que encierra contradictoriamente el discurso y la práctica de la hibridez racial y social.

Santos Febres comenzó su carrera como poeta. Tiene a su haber dos poemarios: *Anamú y manigua* y *El orden escapado*, ambos publicados en 1991. Aunque primerizos, la consolidaron rápidamente entre las voces poéticas más destacadas de la Isla. Más tarde, incursionó en la prosa; primero con el cuento y luego con la novela. El cuento que a continuación se examina muy brevemente, “*Marina y su olor*”, forma parte de la colección *El pez de vidrio*, con la cual obtuvo el premio Letras de Oro en 1994.

En el 1996 la editorial Mondadori le publicó su primera novela: *Sirena Selenia vestida de pena*, donde explora el mundo de las alteridades socio-sexuales dentro del contexto que ofrece la polifonía caribeña de una ciudad como San Juan. Su segunda novela se titula *Cualquier miércoles soy tuya* y fue publicada por Grijalbo.

En los cuentos reunidos en *El pez de vidrio*, Santos Febres abarca discursos ya presentados por la promoción anterior de escritores tales como la cultura obrera de los arrabales adscritos a los centros de modernización industrial y la caribeñización cultural de la Isla. Pese a las mismas preocupaciones temáticas de sus antecesores, nos sorprende con una nueva forma de tratar el discurso de la negritud puertorriqueña al devolvernos con la mayor de las llanezas los prejuicios más soterrados que circundan la herencia africana en Puerto Rico.

Herederas y continuadoras de ese tono desacralizador que nos dejaron los vanguardistas, nuestra autora se atreve a decir a bocajarro lo que los patrones del disimulo generalizado ocultan. Como se constata, el cuento *Marina y su olor*, es un ejemplo de cómo la autora juega paródicamente con el discurso de la cultura culinaria tan recurrente en la llamada novela posmoderna, sirviéndose de éste como eje para

denunciar el exotismo y el esencialismo a los cuales ha sido reducida la mujer puertorriqueña negra.

Doña Marina Paris, todavía a sus cuarenta y nueve años, es una mujer llena de encantos, según se nos advierte desde el inicio. Hija de un clarinetista frustrado y de una cocinera de fonda, desde pequeña se crió en el espacio de la cocina. Mamá Edovina, su madre, la había colocado al frente de la cocina del come y vete “Pichimoja” para que, sobre todo, vigilara a María, la ayudante medio loca de su mamá, y no la dejara cocinar utilizando aceite de coco.

En medio de calderos de arroz guisado con habichuelas, ollas de tinapa en salsa, asopao de pollo, batata asada y bacalao con pasas -la especialidad del local- Marina desarrolló un talento que, al principio, ignoraba: su cuerpo expulsaba aromas picantes, salados y dulces. Nos dice la narradora al respecto:

Y ella, arropada como siempre en sus olores, ni se dio cuenta de que con ellos embujaba a todo el que le pasaba cerca. Su sonrisa ampulosa, sus pasas recogidas en trenzas y pañuelos, sus pómulos altos y el olor del día le sacaban alegría hasta al picador de caña más decrepito, hasta al trabajador de caminos más chupado por el sol. (Santos Febres: 27)

Preocupada por los peligros que acecharían a una adolescente tan aromáticamente sensual, Mamá Edovina decide buscarle empleo en la casa de una familia acomodada del pueblo. Termina, entonces, cocinando para la familia Velázquez cuya matriarca, doña Georgina, es descrita burlonamente como “blanca beata ricachona”.

La blancura de la familia, sin embargo, se pone en tela de juicio pues a doña Georgina le apasiona la yuca guisada con camarones (plato de origen africano) y su único hijo, Hipólito, tiene la mala fama de perseguir a las jóvenes mulatas del barrio.

Ante los encantos de Marina, Hipólito no permanece estático y varias veces intenta seducirla sin los resultados para él esperados. Después de vivir año y medio en casa de los Velázquez, Marina se enamora de Eladio Salamán cuyas fragancias la dejan embelesada. Durante ese período intenta las combinaciones más difíciles de olores para convocar a Eladio, acto que altera sus actividades culinarias:

Este empeño la hizo olvidadiza en cuanto a todos sus otros menesteres y a veces, sin proponérselo, les servía platos a los patrones con olores confundidos. La yuca con camarones una tarde le salió oliendo a chuletas a la jardinera. Otro día, el arroz con gandules perfumaba el aire a verdura con bacalao y llegó a tales extremos su crisis que un pastelón de papas le salió del horno oliendo igualito que los calzoncillos del niño Velázquez. Tuvieron que llamar al médico de emergencia, pues todos los que aquel día comieron en la casa vomitaron hasta la bilis y creyeron que se habían envenenado sin remedio.(Santos Febres: 30)

Un día, Hipólito descubre los amores entre Marina y Eladio y decide acusarla ante doña Georgina cuya insensibilidad la lleva a gritarle en repetidas ocasiones a la joven: “¡Contentita, arrastrada, apestosa!”(Santos Febres: 30). Marina ve colmada su paciencia y es, entonces, cuando convoca todo su poder para liberarse: los olores más exquisitos de su alacena corporal se convierten en los más herrumbrosos. Desprende un olor de aceite quemado y ácido de limpiar turbinas que casi fulmina a Hipólito; luego, rocía el cuarto de doña Georgina con una combinación mortal: aroma de melancolía desesperada.

Antes de marcharse de la casa para siempre, devuelve el insulto que le dirigieron: “¡Para que ahora digan que los negros apestan!”. (Santos Febres: 33). Para nuestra protagonista, los alimentos y sus olores son vehículos de emociones al poseer vitalidad y dinamismo y, más allá, son los vehículos del diálogo que se establece entre la subjetividad del yo y la subjetividad del otro. En el contexto particular de este cuento,

el diálogo que se lleva a cabo denuncia literal y subrepticamente los prejuicios raciales de la sociedad puertorriqueña.

Sirviéndose de la ironía y de la parodia, la autora subvierte el *topos* generalizado del esencialismo y del exotismo vacuo por medio de los cuales se representan a las culturas de origen africano. La ironía de la última frase es reveladora pues pone al relieve el carácter subversivo del personaje. De esta manera, lo que es motivo de prejuicio mordaz contra cualquier cultura considerada inferior, aquí se convierte en motivo celebratorio, sacralizado como elemento que transporta pasión, belleza y sensualidad.

Por otra parte, la parodia ridiculiza de modo carnavalesco las pretensiones de pureza de sangre y superioridad racial. En relación con este particular, es interesante notar que en el cuento la narradora no solamente se burla de doña Georgina y de su hijo Hipólito sino también de la abuela de Mamá Edovina, sobre la cual menciona que “era nieta de una tal Pancracia Hernández, tendera española venida a menos a quien el tiempo le tendió una trampa en forma de negro retinto de Canóvanas”. (Santos Febres: 26).

La información, además de arrojar luz sobre los orígenes mulatos de Marina, pone de relieve dos datos interesantes: primero, por parte de Marina la herencia europea se hace contundente en dicha explicación (mientras que la de doña Georgina nunca es mencionada; sólo sabemos que su pasión por la yuca guisada con camarones indica sospechosamente sus orígenes); y, segundo, es una mujer blanca la que mantiene relaciones con un hombre negro, patrón que no corresponde con lo comúnmente representado.

El lugar común, sobre todo en el espacio de la representación literaria puertorriqueña, es que sea un hombre blanco el sujeto que domina la acción y el que

tenga amoríos con una mujer negra. Aquí, como se observa, dicha representación se subvierte. Por otra parte, el final de la historia no deja de ser sorprendente si se examina el resultado de la inversión. El insulto de “apestosa” se materializa en el cuerpo de Marina para aniquilar la soberbia de quienes lo profirieron. Es decir, que la intención malévola del epíteto se invierte llevando a quienes construyen y ejercitan tales prejuicios a la destrucción. En este sentido, los olores de estos alimentos son códigos que afirman la identidad de Marina y los que colocan un límite entre su ser y los otros. Hay que tener cuidado, sin embargo, puesto que no se trata de un límite para acentuar la lo irreconciliable de binomios raciales tradicionales: blanco *versus* negro.

Es claro que Marina y su “negritud” no pueden ser puestos antitéticamente frente a la familia Velázquez y su “blancura” puesto que en ambos sujetos están presentes tanto la cultura blanca como la negra. Lo que se nos presenta no es una familia blanca en contraposición a una familia negra sino dos familias igualmente mulatas e igualmente reacias (aunque una más que otra) a aceptar su realidad cultural.

Ya hemos mencionado la forma en que la familia Velázquez rehúsa reconocer su sincretismo cultural. Ahora bien, por otra parte, la voz narradora no deja pasar la ocasión de señalar lo que también es prejuicio por parte de la familia de Marina. Particularmente de Mamá Edovina, a quien se le nota una atención especial por proteger el honor de su familia. Sin embargo, este honor está matizado por las concepciones racistas contra la cultura negra que, desgraciadamente, ella ha internalizado.

En primer lugar, se encuentra su preocupación, como habíamos señalado unas líneas antes, por la ayudante María, a quien le gustaba cocinar con aceite de coco. ¿La razón de tal preocupación?: “Había que salvar la reputación del lugar y que la gente no creyera que los dueños eran una trulla de negros ariscos de Loíza”. (Santos Febres: 27).

Y, en segundo lugar, su otra preocupación consiste en el temor de que exista una relación incestuosa entre Don Esteban y su hija Marina.

La razón no estribaba únicamente en el alcoholismo de Don Esteban sino en que su hija había llegado a la edad de trece años emitiendo señales de poseer un efecto “especial” sobre todos los hombres. Los dos ejemplos presentan el grado de “barbarie” que las culturas dominantes siempre señalan en las culturas sometidas: falta de sofisticación culinaria y redundancia de un exotismo sensual que provoca prácticas sexuales inaceptadas.

Resulta novedoso para las letras puertorriqueñas que sea la cocina, ámbito simbólico de la tradición culinaria, desde donde se denuncie la fragilidad de un discurso racista obligado a habitar los confines de lo retrógrado. Puesto que la cocina es lugar femenino por disposición social, llama la atención que en un discurso que guarda también, estrechas relaciones con la opresión sexual se problematice desde un espacio considerado como nimio y desprivilegiado para la cultura patriarcal.

Cabe traer a colación, por otra parte, que la cocina para los escritores anteriores que han tratado el tema del prejuicio racial en Puerto Rico es un espacio de escondite, donde sólo habitan las cocineras y las abuelas negras. La famosa pregunta “¿y tú abuela dónde está?” implica irónicamente que la abuela de origen negro permanece escondida en la cocina, como en la obra de Francisco Arriví; es decir, apartada de la sala o el balcón, espacios donde lo privado confluye con lo público. En este cuento, como se ha visto, la cocina no es lugar de escondite sino lugar primario de definición personal y confrontación con el mundo exterior.

La cocina se convierte para Marina en el lugar de su aprendizaje y liberación. Fue ahí donde aprendió las artes para preparar un plato exquisito y donde se dio cuenta de que el arma que poseía sólo le pertenecía a su propia voluntad. Si el cuerpo de la

esclava negra era la zona de confrontación entre la cultura dominante y la subalterna, aquí el cuerpo es zona de liberación puesto que se somete a la entera voluntad de su dueña. No deja de parecer curioso que, al final del cuento, Marina decida marcharse con Eladio y “Se iría a resucitar el Pinchimoja”, la fonda de la familia. Ésta había bajado de categoría pues, sin los olores de la joven, los comensales habían preferido marcharse a otro come y vete donde, al menos, podían oír a Pérez Prado y la orquesta de Beny Moré.

El hecho de que Marina tome la decisión de salir de la casa donde la explotaban y se resuelva a tomar las riendas del negocio de comidas se convierte en el acto que perfila su liberación. Si tomamos en cuenta el valor de la cocina (tanto el alimento como el espacio) como ícono de construcción social, el regreso de la joven a la cocina de sus orígenes subraya su libertad y el fortalecimiento de su individualidad ya que ahora estará bajo su dominio el lugar desde el cual reafirmará su identidad cultural.

Por otra parte, la cocina se convertirá en su sustento económico, lo cual también fortalecerá su individualidad y libertad puesto que ya no tendrá que cocinar como sirvienta sino como ama de su propio espacio. De esta manera, la cocina se transforma de lugar opresivo a lugar de liberación.

De que tengamos conocimiento, Mayra Santos es una de las pocas voces femeninas, si no la única, que con mayor ahínco denuncia el prejuicio racial en Puerto Rico. No sólo lo hace a través de sus textos sino también en sus otras actividades artísticas como lo es la representación teatral. Aunque ya han pasado 131 años de la abolición de la esclavitud negra en Puerto Rico, insistimos en que el multiculturalismo racial todavía sea un tema poco tratado o, en el peor de los casos, manipulado.

La desestimación que todavía sufre la herencia africana en esta isla caribeña - patente en los resultados del último censo comentados al inicio de este ensayo- ha sido

expuesta por diversos sectores culturales y educativos que han sido, incluso, respaldados por algunos medios de comunicación y editoriales.

El esfuerzo seguirá siendo vigente y necesario hasta que el imaginario colectivo integre sin prejuicios ni vergüenzas la africanidad que distingue una parte de su identidad caribeña. Creemos que dicho paso no sólo redundará en una convivencia más saludable sino, más allá, en una genuina compenetración con los demás pueblos hermanos que conforman la cuenca del Caribe.

Irónicamente, la verdad y la armonía se derivan de la naturaleza bifurcada de un ser humano mítica figura de la mitad, la mitad monstruo imparable en su seducción. El aspecto trágico surge de la conciencia *Sirena Selenia vestida de pena*, cuyo atractivo reside igualmente en la perfección de su imponente presencia y en el conocimiento de que se trata simplemente de una interpretación, la dramatización de una identidad de género que a la vez es y no es esencialmente de ella.

La prosa español con fluidez y musical de Sirena Selenia constituye un raro placer de la lectura en diferentes niveles, incluido el del lector casual que, como el público en el cabaret, sucumbirá a las divas misterioso y seductor, así como a nivel de aguda crítica literaria que se encuentra en la identidad de la creación de “protectora” un alma gemela en el proceso de ocultar deseos bajo capas de citas y la lucha contra las cotizaciones.

En *Cualquier miércoles soy tuya*, Julián Castrodad es un joven periodista que una noche, al salir de la redacción del periódico donde trabaja, conoce a Tadeo Chamdeleau, empleado en un pequeño motel en las afueras de una ciudad caribeña.

Poco después, Julián pierde su empleo y Tadeo le ofrece un puesto en el motel; Julián acepta, debido a su precaria situación económica. A través de Tadeo, Julián

descubre que en el motel suceden situaciones anómalas; visitas extrañas, clientes misteriosos con aspecto de traficantes se dan cita a horas intempestivas. A partir de ese momento, Julián se verá envuelto en una trama misteriosa, una historia arrolladora en la que una mujer, la hermosa Dama Solitaria, es el desencadenante de grandes pasiones y, al mismo tiempo, es la clave fundamental para entender esta historia abundante en sorpresas.

En *Nuestra Señora de la Noche* doña Isabel Luberza Oppenheimer es una de las mujeres más poderosas, respetadas y temidas de su ciudad. Pero no siempre ha sido así, Isabel, la Negra, Isabelita, fue una niña abandonada por su madre, que trabajaba de lavandera, y a los ocho años ya servía como criada en una casa noble de la ciudad hasta que, en su pubertad, el señor quiso meterse en su cama y se vio obligada a trabajar como costurera primero y vendedora de licor ilegal después.

La historia de Isabel es la historia de una lucha descarnada por ascender socialmente, sobreponerse a la desgracia y obtener el respeto de los suyos y la independencia y libertad que da el dinero. Con su prosa sensual, plástica, llena de color y poesía, Mayra Santos-Febres narra la crónica del ascenso social de una mujer en una novela que nos habla de pasión y ambición pero, también, de la desigualdad entre una burguesía acomodada y la pobreza de los desfavorecidos.

En su novela, *Fe en disfraz*, Mayra Santos Febres explora el potencial erótico de las relaciones entre amo y esclavo en un contexto contemporáneo. La novela es brevísima, respondiendo quizás a la preferencia actual por relatos más extensos que un cuento pero mucho más breves que la novela tradicional. En tan sólo 115 páginas, sin embargo, Santos Febres logra exponer una variedad de temas que le dan profundidad y resonancia al relato.

Entre ellos se encuentran las relaciones de poder tanto en el contexto colonial como el actual, el rol de la memoria en la historiografía, el enmascaramiento, y las relaciones raciales en nuestra supuesta era post-racial. La trama se desarrolla en Chicago, donde coinciden el historiador puertorriqueño diestro en cuestiones cibernéticas, Martín Tirado, y la historiadora y museógrafa venezolana de raza negra, Fe Vergara. Ella es la jefa del centro de investigaciones donde trabajan ambos y una célebre investigadora del testimonio de esclavas manumisas en Latinoamérica. Y la describe así:

El fulgor de la bombillas fluorescentes rebotaba contra su piel tersa, oscura, como la de una talla. De tan oscura, a veces, no se lograba ver la definición de su rostro, que parecía hecho de una madera pulidísima. Llevaba el pelo siempre recogido en un moño apretado contra su nuca. Su carne lucía curva, apetitosa, bajo una falda de paño oscuro y una discreta camisa blanca. Blanco y negro ella toda, pupilas contra su cara, sus dientes contra sus labios, camisa contra piel. Blanco y negro era su hábito, como el de una monja. Ese fue el primer disfraz que le conocí. Disfraz de historiadora. (Santos Febres: 34).

La descripción de Fe como personaje, nos devuelve reconstruida la imagen de una mujer negra que supera el estereotipo colonial. El color oscuro de la piel, no es un impedimento para encontrarnos con una profesional de prestigio y en posición de superioridad, trastornando la fórmula amo blanco-esclava negra, en jefa negra-subalterno blanco, sin quebrantar de la integridad de ninguno.

Entre ambos se desarrolla una relación tórrida, nutrida por la investigación de Vergara y por un misterioso vestido de una esclava liberta con la cual la historiadora se identifica. Uno de los muchos aciertos de la novela es el diálogo que Santos Febres establece con documentos de siglos XVII y XVIII intercalados a lo largo de la narración. Aunque la escritora aclara que muchos de estos documentos, basados en

investigación de archivos, fueron combinados, editados e incluso inventados para la novela, los relatos operan bajo una base sólida de verosimilitud, lo cual abre nuevas vías para la interpretación del texto.

En la novela se entrelazan varias historias: la de Tirado con su novia, una lingüista puertorriqueña; la familiar de Vergara que le vuelca a buscar el placer erótico en el dolor físico; y las de esclavas manumisas, sobre todo la de Xica da Silva, dueña del misterioso vestido. Desde que cae en sus manos, Vergara siente una atracción sobrenatural por el lujoso vestido con el que su dueña original buscara insertarse en la sociedad blanca que la rechazaba.

En el vestido la historiadora encuentra la mezcla de dolor y placer que la unen a un pasado que aún pretende definirla. Más que un simple objeto cargado de energía erótica, el vestido simboliza el enmascaramiento de la Historia del cual son a menudo cómplices los historiadores y museógrafos, al crear narraciones fluidas, sin contradicciones ni costuras, para nuestro fácil consumo. *Fe en disfraz* es sin duda una novela erótica, pero no por esto constituye un texto ligero o de consumo fácil.

Santos Febres demuestra una vez su hábil manejo de la prosa sensual, lo cual expone en lujo de detalles su experiencia como poeta. Al ir más allá de una trama unidimensional que sólo se vuelca en el placer poético y el potencial erótico de la narración, la novelista explora posibilidades interpretativas, sobretudo en cuanto a las relaciones de poder, que trascienden el plano temporal. La novela aunque breve, es intensa. Sin duda, *Fe en disfraz* se convirtió en uno de los textos de mayor resonancia de la narrativa puertorriqueña contemporánea.

Uno de los muchos aciertos de la novela es el diálogo que Santos Febres establece con documentos de siglos XVII y XVIII intercalados a lo largo de la narración. Aunque la escritora aclara que muchos de estos documentos, basados en

investigación de archivos, fueron combinados, editados e incluso inventados para la novela, los relatos operan bajo una base sólida de verosimilitud lo cual abre nuevas vías para la interpretación del texto.

En la novela se entrelazan varias historias: la de Tirado con su novia, una lingüista puertorriqueña; la familiar de Vergara que le vuelca a buscar el placer erótico en el dolor físico; y las de esclavas manumisas, sobre todo la de Xica da Silva, dueña del misterioso vestido.

Desde que cae en sus manos, Vergara siente una atracción sobrenatural por el lujoso vestido con el que su dueña original buscara insertarse en la sociedad blanca que la rechazaba. En el vestido la historiadora encuentra la mezcla de dolor y placer que la unen a un pasado que aún pretende definirla. Más que un simple objeto cargado de energía erótica, el vestido simboliza el enmascaramiento de la Historia del cual son a menudo cómplices los historiadores y museógrafos, al crear narraciones fluidas, sin contradicciones ni costuras, para su “fácil” consumo.

La ruptura del traje de Xica en manos de Martín, historiador virtual puertorriqueño y amante de Fe, simboliza la reconciliación con el pasado histórico y la necesidad de sanar las heridas para poder seguir viviendo. “En la memoria de mi dueña, sonarán latigazos y carimbos. Se desvanecerán cicatrices y humillaciones. Entonces, Fe, liberada, entenderá y se abrirá para mí. Ella misma lo ha querido. Me lo ha pedido todo este tiempo: “Rompe el traje, desgárralo, sácame de aquí.” (Santos Febres:114-115). En el caso de Fe, la transformación mediante la envestidura reincide en abrir las cicatrices que han quedado impresas en su piel cada vez que sangra al llevar el vestido. Las heridas abiertas despiertan el dolor del pasado, pero como un gesto necesario para imponerse a la renovación de la memoria racial.

Fe en disfraz, es sin duda una novela erótica, pero no por esto constituye un texto ligero o de consumo fácil. Santos Febres demuestra una vez su hábil manejo de la prosa sensual, lo cual expone en lujo de detalles su experiencia como poeta. Al ir más allá de una trama unidimensional que sólo se vuelca en el placer poético y el potencial erótico de la narración, la novelista explora posibilidades interpretativas, sobretudo en cuanto a las relaciones de poder, que trascienden el plano temporal.

La novela es breve e intensa, como una trufa exquisita cuyo sabor persiste mucho después de haberse devorado. Sin duda, *Fe en disfraz* se convertirá en uno de los textos de mayor resonancia de la narrativa puertorriqueña contemporánea. Estas representaciones de las mujeres negras y mulatas en su narrativa, mantienen correspondencia con la reconstrucción de la tradición literaria afronorteamericana femenina que propone Hazel Carby en su libro de 1987 *Reconstructing Black Womanhood*.

De acuerdo a Carby, el periodo cultural denominado como el Renacimiento de Harlem en Estados Unidos, coincide con el desplazamiento de las mujeres afro-norteamericanas a los espacios urbanos, por tanto las intervenciones críticas en este periodo deben tomar en cuenta estas caracterizaciones literarias como los prototipos de la vida social y cultural que enfrentan las mujeres afro-descendientes en la búsqueda de su espacio como ciudadanas libres después de la abolición.

Estas mismas preocupaciones forman parte de la producción literaria de Mayra Santos Febres, quien actualmente se destaca como la escritora puertorriqueña de mayor visibilidad en las letras caribeñas actuales. Su aguda capacidad intelectual le ha permitido teorizar sobre su propia labor creadora y justificar los móviles de su escritura en relación a las representaciones literarias de la mujer negra. En una entrevista realizada por Melanie Pérez Ortiz en julio de 2003, Santos Febres expresa:

Yo tengo dos proyectos de escritura que en verdad son uno y son dos novelas históricas sobre mujeres negras en Puerto Rico. Yo quiero explorar la convergencia de raza y clase y explorar, contestarme algunas preguntas que tengo sobre ese *sundae* de racismos que tenemos, que son el racismo hispanófilo y el racismo gringo, mezclaos. Y me llama la atención la pigmentocracia y el asunto de género...Yo sí tengo unos temas que son recurrentes: ciudad, género, raza y Caribe. Yo la identidad puertorriqueña no la puedo pensar si no pienso en el Caribe como un lugar bien inestable, donde hay mucho movimiento de gente que encuentra y desencuentra en este charco de islas y agua que incluye a la Florida, Luciana (sic), Yucatán.

Puede afirmarse que Santos-Febres es la poeta mujer y negra que hace poesía de su tradición. En su poema, *Abuela*, puede apreciarse esta preocupación:

Abuela
 si tú fueras iyalocha todavía me dirías
 "hija de Yemayá"
 carne salina
 y yo te entendería
 a pesar de personas planchaditas
 que me dicen
 "enfermedad vernácula,
 anécdota de tierra
 mito hueco para algunos antropólogos.
 Zambúllete en el *mainstream* minoritario;
 lee a Safo"
 Yo la leo, abuela
 pero iyami me sigue reclamando
 con la mano llena de caracoles sabios,
 de amantes y machetes
 para cuando la lucha arrecia.
 yo soy sal abuela
 sal negra que entiende a Safo
 desde el hermenéutico sabor del hueso
 propio
 y no tengo intención de plancharme
 ni una greña más.

En *Anamú y Manigua*, da un giro interesante sobre esa mirada activa, que descompagina los linderos de los territorios dominantes, que hace crecer mapas inesperados y en constante cambio la poesía de Mayra Santos Febres, cuyos poemarios datan de 1991. En *Anamú y Manigua* la mujer deja de ser objeto del espectáculo para ser objeto de estudio cambio de los tiempos. Hay una obvia construcción binaria que organiza los textos: por un lado el dato exacto, el número inequívoco de la estadística, por otro el dato de la experiencia de cada día, el que escapa recuentos y encasillamientos.⁹¹

La confluencia étnica 'taínas, españolas, africanas' desaparece tras esmalte, alisado y maquillaje cotidiano. Ser definidas por el número que hay por/para cada hombre, las define en razón de la pareja, en el sino de ser compañeras, contraparte, complemento del otro que sigue siendo central al estudio. Y es al tratar de mirarse lo más íntimo y diferente de ellas 'sin asco, sin pena / sin risa, sin furia, sin lástima (Anamú, p. 69).

Como en el poema *La Autocrítica* de Olga Nolla -pero partiendo de una autoconciencia de ser objeto manipulable en estadísticas dudosas- reconoce la dimensión que “nunca podrán cuantificar.”

El aguacero que hay por dentro no es el lloro,
la lágrima fácil, mentada y estratégica
fragilidad femenina.
El aguacero corroe todas las marcas,
inquieta el posible equilibrio al reconocer
la dura dialéctica entre las máscaras externas
que recuenta la estadística,
y el 'centro de la furia' que escapa todo orden
de objetividad.

⁹¹ El dato oficial confirma una preocupación por conocer el objeto de estudio, en este caso la mujer de Puerto Rico; sin embargo, repite con la mejor buena intención el gesto regurgitado de seguirla haciendo objeto, quedándose al margen de las marcas que la harían al fin un sujeto para la institución

Reinscribir el cuerpo de mujer, desde el punto de vista de la mujer, perfila en estos poemas un camino de percatamiento crítico en el que ese cuerpo no queda intacto ni siquiera inocente dentro de un orden simbólico. El cuerpo surge constelado de nuevas posibilidades, aunque consciente de que no puede desprenderse de las contradicciones y tensiones relacionadas a la problemática de la subjetividad, ni tampoco escapar a las condiciones específicas de marginalización, aislamiento y falta de poder con que culturalmente se ha delineado el cuerpo femenino.

Si presentamos poemas de *Anamú* y *Manigua* como ejemplos de gestos desterritorializantes, es porque en ellos hay elementos recurrentes en la mayoría de los poemarios de otras escritoras caribeñas, que reafirman esta preocupación por hacer de la isla, un cuerpo de mujer, y de su mirada, espacios de negociaciones semánticas para nuevos sentidos, convergencia de puntos de vistas que transformen en su tránsito constante la fijeza y rigidez de los territorios impuestos, de los límites que domestican y pacifican el modo de ver, de conectar, de ensamblar el universo poético de la escritura de mujer.

La obra se aleja de las ya convencionales propuestas de la mujer escritora y no se distraen señalando lo que no se ha tenido hasta ahora, ni en substraer el cuerpo, del circuito de sentidos genéricos que lo cosifican, para internarse en una poética de reto a estructuras y territorios estáticos, fijos.

Santos Febres, rescata la tradición poética femenina caribeña. Se advierte la intertextualidad con obras de las cubanas Nancy Morejón o Georgina Herrera, aquí analizadas. Se recurre a la figura entrañable de la abuela, los ancestros, africanos y la mitología de los Orishas. Por otro lado ratifica su orgullo como mujer negra, y reafirma la autorrepresentación de la negritud: “y no tengo intención de plancharme ni una greña más”. Es decir, visibilizar su negritud con orgullo.

Aída Cartagena Portalatín, representación, mito y negritud

La configuración y ubicación geográfica del Caribe y del Mediterráneo, la heterogeneidad de los pueblos que han vivido y viven en sus riberas, así como algunos de los rasgos definitorios de las civilizaciones formadas en sus cuencas, principalmente su sincretismo y, a la vez, su multiculturalismo, han permitido establecer comparaciones y correspondencias, explícitas o tácitas, entre estos dos grandes espacios de fundación, por lo demás también muy diferentes.

Estos nexos trasatlánticos han encontrado expresión privilegiada en todos los registros de las letras desde los días del descubrimiento, cuando los manatíes son confundidos con sirenas por Cristóbal Colón -¿nuevo Ulises, nuevo Jasón, acaso el senequeano Typhis con quien lo hace identificarse Carpentier en *El arpa y la sombra*?...

Para comenzar por el principio, por el “*pater Homerus*”, entre las decenas de ejemplos que pudiéramos presentar, dos muestras muy cercanas y de bien diverso carácter, colocadas en contrapuestos polos discursivos del inmenso arco intertextual que une a ambos mares, podrían ser el gran poema *Omeros* (1990), de Derek Walcott, y la *Odilea*, de Francisco Chofre, un valenciano que escribió en “cubano” una desternillante parodia del texto homérico -la cual fue mención del Premio Casa de las Américas en 1966.

Pero esta relación entre el Caribe y el Mediterráneo y, particularmente, entre espacios y conflictos caribeños contemporáneos, y la Grecia también contemporánea, a través de la reescritura como palimpsesto de grandes mitos y obras literarias de la Hélade, resulta del mayor interés cuando es abordada por mujeres, ya que dadas algunas características de la literatura femenina de la segunda mitad del siglo XX.

Los nexos que se establecen en estos textos no sólo son muy sorprendentes e inquietantes, sino también muy subversivos; lo que en no pocas ocasiones se exhibe como decidida voluntad de afirmación de esta relación transatlántica y, al mismo tiempo, como muestra del espíritu transgresor con que se apela a ella en función de subvertir la cosmovisión patriarcal consagrada por la tradición clásica. Tres ejemplos muy evidentes, aunque no hagamos más que citar sus títulos, se encuentran en: *Homérica latina* (1979), de la argentino-colombiana Marta, *El miedo de perder a Eurídice* (1979) de la cubano-mexicana Julieta Campos y *Papeles de Pandora* (1976), de la puertorriqueña Rosario Ferré.

Por tanto, no puede extrañarnos que *Escalera para Electra*, novela de la más importante escritora dominicana del siglo XX, Aída Cartagena Portalatín (1918-1994), no sólo haya sido materialmente escrita a fines de los sesenta entre Atenas y Santo Domingo, sino que a comienzos del primer capítulo su protagonista narradora, una dominicana estudiosa del arte que lleva varias semanas recorriendo Grecia, mientras pone por escrito sus comentarios de diverso carácter sobre la tragedia de Eurípides a cuya representación acaba de asistir, diga lo siguiente: (...) “Dos Electras para un cerebro es un tumulto. Electra en tierras de Agamenón. También en la historia de una familia amiga de la nuestra. Electra nació en mi pueblo.” (Cartagena, 1970)

Por otra parte, si revisamos la literatura antillana, nos encontramos con que el mito de Electra es uno de los que se ha prestado a más reelaboraciones, y que la mayoría de ellas se deben a escritoras. Recordemos brevemente algunas, como la iniciática *Electra Garrigó* del cubano Virgilio Piñera que data de 1959. La memorable *Electra en la niebla* (poema inédito hasta 1991), de la chilena Gabriela Mistral, *Retorno de Electra* (1984) de la mexicana Enriqueta Ochoa, la Electra de *Las andariegas* (1984), de la colombiana Albalucía Ángel, o *Electra, Clitemnestra* (1986), de la cubana Magaly

Alabáu. Pero de momento conviene detenernos en algunas de las razones por las cuales la escritura femenina del siglo XX se interesó tanto en los mitos clásicos.

La escritura femenina de las últimas décadas, se caracteriza por un espíritu transgresor, subversivo, contestatario, que se expresa en una praxis polémica. Entre los objetivos fundamentales de sus autoras ha estado la revisión y reformulación de las imágenes de las mujeres acuñadas a lo largo de siglos por el discurso patriarcal. Pero aunque se ha insistido en cómo esto implica una intervención crítica, y por lo tanto paródica, en el paisaje textual preexistente, no se ha reparado lo suficiente en el hecho de que parte de la revisión y subversión promovidas por las escritoras caribeñas contemporáneas ha tomado como blanco y, simultáneamente, como fuente, la antigüedad clásica, lo que era de esperar habida cuenta del peso que el pensamiento y, en general, la cultura grecolatina han tenido en la construcción de la subalternidad femenina.

Es pues, que teniendo en cuenta la relación entre las culturas del Caribe y las del Mediterráneo, que analizamos *Escalera para Electra*. La protagonista narradora de esta novela eminentemente experimental -finalista en 1969 del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral- es una mujer que, nacida y formada en uno de los países más pobres del Caribe y consciente de su pertenencia a este medio, se mueve, sin embargo, en el espacio de la “alta” cultura, a la que hace permanente referencia a todo lo largo de un relato marcado por una gran -y en buena medida, caótica- densidad intertextual⁹².

Así da pormenorizada y valorativa cuenta de sus curiosas y eruditas andanzas por Grecia, intercalando digresiones tanto sobre el arte y la literatura como sobre la gastronomía y los licores de la Hélade, al tiempo que metatextualmente comenta la

⁹² Nótese los puntos de contacto, con el poema *Monólogo de la esposa* de la cubana Excilia Saladaña.

“biografía” de su Electra quisqueyana, la que está escribiendo durante este viaje con la finalidad de enviar el texto a su editor europeo antes de regresar a Santo Domingo.

Cada uno de los treinta capítulos de que consta la novela incorpora al principio, al final o en cualquier otra parte, sin ninguna motivación evidente o comentario, tanto pasajes de una o más escenas de la Electra de Eurípides, como los textos de tarjetas postales, cablegramas o cartas que la protagonista narradora escribe a distintos destinatarios. Ella discurre en torno al arte de novelar en general o se detiene, en particular, en la poética del *nouveau roman* y los postulados de Alain Robbe-Grillet o de Claude Simon, e igualmente trata con detenimiento, pero siempre irónicamente, otros aspectos de la cultura contemporánea, los grandes cambios de todo tipo que se están produciendo hacia fines de los 60 -Viet Nam, los movimientos pacifistas o el auge del feminismo.

Pero sobre todo, es de la mayor trascendencia en relación con nuestro análisis pues este no sólo será la cornisa referencial que codifica la trama en paralelo que va desarrollando entre la vida política griega y dominicana contemporáneas a través de la comparación, también irónica, de los respectivos regímenes dictatoriales -el de Trujillo y el de los coroneles- y su aparato militar, del intervencionismo norteamericano. De los parecidos grados de miseria, de la emigración en fin, de todo lo que en aquellos tiempos -y tratándose de Grecia, en buena medida también en estos, lamentablemente- permitía y permite una identificación de la periferia europea con el tercer mundo.

En este contexto sin dudas, contestatario, provocador, crítico, alcanza mayor relevancia la transgresión del mito clásico que opera la autora al identificar a la “biografiada” por la protagonista narradora con Electra. Resumamos, pues, los aspectos más significativos, como “novela familiar”, del mito, a fin de hacer más evidente su subversión cuando lo comparemos con la historia que se inserta en la novela.

De acuerdo con cualquier diccionario mitológico al uso, lo que sigue es lo fundamental: Electra, hija de Agamenón y Clitemnestra, después del asesinato de su padre por Egisto -quien se había convertido en amante de su madre mientras Agamenón estaba en Troya- y por ésta, logra escapar de la muerte y salvar a su hermano Orestes, pero es tratada como una esclava o casada con un campesino. Cuando pasados algunos años regresa su hermano, con el fin de vengar la muerte de su padre, Electra se encuentra con él y lo ayuda a ejecutar la muerte de Egisto y de Clitemnestra, por la que él pena hasta ser perdonado por Atenea.

Lo que cuenta la novela de Cartagena en algo se acerca, pero en mucho se aleja del mito. Don Plácido, el hombre más rico del pueblo gracias a su matrimonio con Rosaura, de la que tenía dos hijos pequeños, se pasaba la vida fuera de su casa, en juergas y parrandas, y uno de sus peones, apenado por la tristeza, soledad y trabajos de Rosaura, la ayudaba y jugaba con los niños.

Celoso, Plácido decidió que los niños no eran suyos, sino del peón, se los quitó a la madre y los envió a la abuela materna, mató impunemente al peón y encerró a Rosaura, a la que forzó para que le diera descendencia que sin dudas fuera de él. Así nació Swain -que en inglés es un sustantivo y adjetivo masculino que significa: zagal, galán, amante, enamorado-, nombre que le puso una de las empleadas de la casa -que antes había trabajado con americanos-, a la niña fruto de esta violencia, la que fue educada por el padre en el odio a su madre y a todo lo relacionado con ella, incluyendo su abuela y hermanos.

Pasado el tiempo y muertos el más pequeño de los hermanos y la abuela, que dejó su propiedad en herencia a Rosaura, ésta intentó irse a vivir con el hijo sobreviviente, pero Swain lo había enemistado con ella. Casualmente un muchachito de la finca descubre que Swain y Plácido tenían relaciones incestuosas y busca la forma de

que Rosaura los vea. Rosaura mata a Plácido y no es descubierto su crimen gracias a la complicidad de todos.

Pasado el tiempo y habiendo dividido la vivienda entre ambas, mientras que Swain se entrega a cualquiera, Rosaura tiene relaciones estables con el médico, de quien queda embarazada. A punto ya de parir, Swain intenta quitarle a su amante y, como no puede, ocasiona la muerte tanto de su madre como del bebé. Después se reúnen ella y su hermano en una relación que se insinúa también como incestuosa.

Confrontadas ambas tramas, resulta evidente la defensa y prevalencia en las dos de las concepciones tradicionales de la familia patriarcal, pero mientras que en el mito clásico el amor al padre significaba el respeto a una legalidad estatuida que iba mucho más allá de los sentimientos y afectos - suponiendo que estos existieran entre sus miembros tal y como los conocemos ahora - y el matricidio, por tanto, tenía un sentido de justicia dentro de este orden del padre; en la novela el amor al padre es también - y sobre todo - satisfacción del deseo sexual, por lo que el matricidio es un mero crimen pasional, una venganza entre rivales sin ninguna legitimación fuera de ese deseo perverso.

Pero hay elementos nuevos de interés, que también emergen en otros textos de autoras y estos son, en primer lugar, el protagonismo que asume Electra, arrebatándoselo a Orestes - el hermano de Swain no tiene participación en la venganza; Electra y Orestes son un continuo, un uno con dos formas en el poema de Mistral; y en los textos de Ochoa, Alabáu y Ángel, Orestes simplemente no existe.

En segundo lugar es del mayor interés la transformación del conflicto en algo exclusivamente familiar -o individual en las autoras a las que acabamos de referirnos que ni tiene vínculos ni repercute, como en el caso de las tres tragedias que abordan y desarrollan el mito, en la política, en la ciudad; y sobre todo su concreción en las

complejísimas y omnipotentes relaciones madre-hija, que en una sociedad significativamente matrilineal como la caribeña, tiene una trascendencia innegable.

Por último, resulta muy importante revisar otro aspecto que aparece en la novela y no está presente, de modo explícito, en el mito helénico tal como lo hemos resumido a partir de las tres tragedias que lo desarrollan dramáticamente. Se trata de la inocencia de Rosaura. La madre en este caso es una víctima inocente. En este sentido, la bibliografía desarrollada más recientemente por los estudios clásicos feministas ha prestado especial atención a otras secciones narrativas del mito, que permiten orientar nuevas interpretaciones y, sobre todo, la reivindicación y subversión del personaje Clitemnestra, considerada no como culpable del asesinato de su marido y merecedora del castigo que se le impone, sino como su víctima y vengadora de los ultrajes y crímenes de Agamenón, tal como ha comenzado a aparecer en algunas de sus reelaboraciones literarias contemporáneas, entre ellas, la *Clitemnestra*, de la mexicana Aline Petterson, publicada en el 2000.

Estas secciones narrativas dan cuenta, por una parte, de que Tántalo, su primer marido, y la descendencia que de él tuvo, fueron asesinados por Agamenón, que se casó después con ella; y por otra parte, de que Ifigenia, también hija de Clitemnestra y Agamenón, fue sacrificada por éste, a pesar de la oposición y los ruegos de su madre, para que la escuadra aquea tuviera buen viento a su favor.

Ambos hechos, junto con las infidelidades de que la hizo víctima Agamenón durante la guerra, y el que después trajera a Casandra y viviera con ella en Micenas, sirven para exculpar a Clitemnestra -considerada por la tragedia como símbolo de lo demoníaco, de la perversidad, de la depravación (Lesky,1989)- y para justificar su venganza.

En un análisis como este no pueden obviarse la dimensión política de la tragedia en Atenas, ni el hecho de que no fuera un solo trágico, Eurípides, quien abordara el personaje de Electra -ausente de los poemas homéricos, donde su padre es tan importante- sino que ésta fuera tratada, con distintas finalidades políticas, antes por Esquilo -en *Las Coéforas*, segunda parte de la *Orestíada*-, y también por Sófocles en su *Electra*, contemporánea con la de Eurípides.

Sin embargo, en nuestro afán por establecer en qué concuerdan o difieren los textos contemporáneo y antiguo que estamos comparando, y en qué medida la novela de Cartagena es subversiva y transgresora del mito, resulta importante subrayar el carácter de la tragedia como “un discurso de la ciudad sobre ella misma, que reflejaría sus incertidumbres y una crisis de las representaciones colectivas, como síntoma de un período de mutación” (Dupont, 1995), para lo cual el mito es un pre-hipo-texto, una trama sobre la que se pueden (a)bordar los problemas de la caribeñidad, lo que permite encontrar en cada uno de los trágicos que se ocupan de *Electra*, un tratamiento y un discurso político perfectamente diferenciables y hasta contrapuestos.

Así pues, lo más subversivo y transgresor en el caso de la novela de Aída Cartagena no es su reescritura del mito de Electra, sino su utilización como pretexto para tratar como “al bies”, mediante el establecimiento de un al parecer, unimaginable paralelo entre la República Dominicana y Grecia, las condiciones políticas a las que estaban sometidos ambos países bajo sombrías dictaduras militares amparadas por un orden mundial que en buena medida, se vale de ellas.

Pero al igual que el orden económico, político y social mundial, así como la historia contemporánea hacían posible este paralelo, la propia literatura del Caribe hispano, ofrece otra muestra de un tratamiento similar de los mitos, de su puesta en

función para abordar la realidad nacional en su relación con la griega, en la obra de una notable escritora.

Así en *Los laberintos insolados* (1967), novela de Marta Traba, se narra el periplo de un tal Ulises Blanco, lector de Joyce, pero del *Retrato del artista adolescente*, quien viaja a Grecia para descubrir que los niños del Pireo son tan pobres y tan feos en su miseria y su mendicidad como los negritos de Cartagena de Indias, su ciudad, y donde aparecen una Circe, una Penélope y hasta una Ítaca a la que el héroe regresa para volver a partir nuevamente como Odiseo.

Aída y su obra que habla de la permanencia, de la duración, de la resistencia de esa antigüedad tan frecuentada también por Excilia Saldaña explica, a su modo, el porqué de su intensidad y de su extraño y doloroso atractivo, de su fascinación que recuerda:

With the sound of the sea in their ears, vines, meadows, rivulets about them, they [los antiguos griegos] are even more aware than we of the ruthless of fate. There is a sadness at the back of life which they do not attempt to mitigate. Entirely aware of their own standing in the shadow, and yet alive to every tremor and gleam of existence, there they endure, and it is to the Greeks that we turn when we are sick of the vagueness, of the confusion, of the Christianity and its consolations, of our own age. (Virginia Woolf: 1925)

La creación artística aquí analizada, rompe el silencio sobre la capacidad de las mujeres negras y sus aportes a la sociedad. Rasga la estructura articulada en torno a las relaciones de género, raza, y clase, lucha por la representación, y el poder para representarse a sí mismas y ante los otros. Las escritoras estudiadas son mujeres caribeñas que escriben en español y que, desde su percepción y especialidad, rompieron y rompen muchas identidades impuestas a las mujeres negras, desmontan estereotipos de sumisión y objetivación, denuncian nuevas situaciones creadas, visibilizan lo

silenciado en el pasado, marcan la continuidad de ese pensamiento en los procesos históricos y culturales, recordando, en un reto de afirmación y de identificación, de dónde vienen, a dónde van y reafirmando que existen.

CAPÍTULO 6

“EL OTRO CARIBE”. MUJERES-ISLAS EN OTRAS LENGUAS

A propósito de la post-colonialidad y las narrativas de escritoras de la diáspora caribeña: la heterogeneidad lingüística

Como ya apuntábamos en la fundamentación teórica de esta tesis, lo que se pretende conocer como postcolonial es el intento de desarticular las formas de conocimiento (ideología) del imperio que están íntimamente trenzadas en el “*centre*” de las culturas que comparten una historia de intervención, desterritorialización y multiculturalidad. Esto quiere decir que la postcolonialidad es un espacio social que trasciende las barreras geográficas, se encuentra en y fuera del imperio. En todos a la vez y se refleja de manera particular en la historia de cada grupo social según se hayan desarrollado culturalmente a la sombra del imperio. Entonces, ¿qué cosas encierra este concepto, postcolonial?, ¿quiere decir que ha trascendido la colonia? O acaso que, ya no es colonia, pero arrastra la estructura social colonial. Entonces la colonia no desapareció sino que se transformó en otra cosa que siempre ha deseado quitarse ese peso de encima que todavía algunos conocen como la madre patria. Dice la narradora Jamaica Kincaid en *Small Place* (1988):

The people in a small place see the event in the distance heading directly towards them and they say, 'I see the thing and it is heading towards me'. The people in a small place then experience the event as if it were sitting on top of their heads, their shoulders, and it weighs them down, this enormous burden that is the event, so that they cannot breathe properly and they cannot think properly and they say, 'This thing that was only coming toward me is now on top of me', and they live like that, until eventually they absorb the event and it becomes part of them... (Kincaid: 53)

Una de las variantes que atañe a la post-colonialidad es el problema de la lengua. La crítica de la narrativa postcolonial explora principalmente la deconstrucción de la ideología escrita y transmitida al subalterno en la lengua del imperio. Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989) desarrollan una crítica post-colonial de las sociedades intervenidas por el imperio británico, entre ellas el Caribe anglófono. Este texto (1989) define los intentos de desarticulación del “discurso del imperio”-occidental / eurocentrista/; patriarcal /post-patriarcal- en términos de contra-narrativas que contestan y piden cuentas al “*centre*” de sus culturas nacionales. Aquí los autores contextualizan una serie de narrativas a través de la historia de la lengua inglesa. Sin embargo, es fácil constatar que la experiencia post-colonial transgrede el asunto del lenguaje.

We must recognize that our literature began on the slave plantation with imitation Euro-writing by Europeans and white creoles on the one hand, and the often unremembered sound-poems, stories and religious litanies of the slaves, on the other; that after slavery (1837-1938) we entered the slough of colonial despond when very little creative work was produced among the literate and the existent folk culture was attacked/submerged, even by our more fortunate. Selves? (Edward Kamau Brathwaite, 1976: 32)

Sin embargo habría que reevaluar esto: primero porque el Caribe reconoce su historia precolonial, y segundo, además que aunque no sea culturalmente identificable persiste en la cosmogonía caribeña algunas formas de saber heredadas de los originales pobladores del Caribe.

La heterogeneidad en el Caribe incluye un problema de lenguaje. La región es un grupo multilingüe y por esto se expresa de diferentes maneras (aunque comparten una relación con el imperio, un paisaje, y hasta una identidad), cada uno con la lengua del opresor. En los espacios de las narrativas escritas y orales es posible encontrar esta gran diferencia entre los distintos Caribes, al igual que las coincidencias que unen cuando se va más allá del lenguaje. Por ejemplo, al explorar la narrativa afrocaribeña

escrita y contada por mujeres es posible encontrar una estructura de conocimiento común que regula cada una de las narraciones.

La construcción de los significados y conocimientos reservados para la mujer en el Caribe se repiten en distintas lenguas como el palenquero, patois, pidgin, español, inglés y francés entre otros. El Caribe es lo suficientemente multicultural como para poder encontrar culturas fuertemente cimentadas en el legado cultural africano como Jamaica, otras donde sectores de la población se han sincretizado con la cultura hindú, como Trinidad; repúblicas comunistas como Cuba; colonias de EEUU como Puerto Rico (imaginadas como Estado Libre Asociado), e islas tan pequeñas dedicadas al puro servicio del turismo, como Aruba donde todavía existe algún molino de viento vestigio de la colonización holandesa. También es cierto que se comparte una narrativa, una cabeza de gente de “*small places*” como conceptúa Jamaica Kincaid. Este mundo de paisajes rurales y marítimos tan parecidos y de gente con una experiencia cultural con el imperio. Resisten similarmente y re-crean imágenes, pero en español, francés, inglés, pidgen, patois, y palenquero entre otros.

No sería demasiado quimérico decir que en ocasiones la experiencia cultural/postcolonial caribeña trasciende el lenguaje. La crítica postcolonial en *The Empire Writes Back*, establece que para los narradores la tarea descolonizadora es mucho más complicada que para otras sociedades postcoloniales. Ashcroft, Griffiths y Tiffin articulan este hecho argumentando que para el caribeño angloparlante, el mismo lenguaje es el mayor vehículo alienante, a la hora de reconstruir la “relación original con el universo” (de Waldo Emerson) y tener que articularla con la lengua del imperio impuesta para asegurar y continuar la explotación de sus antepasados. Sin embargo este fenómeno social no es endémico de la lengua inglesa, es propio y característico de las sociedades post-coloniales en general.

Debe tenerse en cuenta además el origen del problema del lenguaje en el Caribe causado por las poblaciones originales africanas que llegaron en calidad de esclavos y perdieron sus lenguas en relativamente corto tiempo. Los africanos/as en el Caribe comenzaron a comunicarse entre sí con la lengua del opresor y esto ocasionó una subversión en el significado de las palabras. Para sobrevivir y evitar los abusos de los blancos, los africanos/as se vieron en la necesidad de crear un lenguaje alterno dentro de la misma lengua del imperio. Acaso esta tendencia de subvertir significados persiste aún, cuándo es común al caribeño hablar con indirectas. Sin embargo no sería justo hablar de los inmigrantes forzados africanos como portadores de las primeras lenguas. El Caribe tuvo una vez su lengua nativa original y era la que hablaban los araucos. Todavía el español caribeño conserva muchas palabras arauacas como hamaca, macacoa, huracán y macana.

También persisten vocablos africanos, pero más interesante aún es el hecho de que el español hablado en el Caribe exhibe connotaciones fonológicas de distintas lenguas africanas. Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989) por dedicar parte de su estudio al Caribe angloparlante y por limitar como narrativa postcolonial tan solo a las formas escritas, no mencionan las variantes lingüísticas y narrativas provenientes de algunas sociedades cimarronas en el Caribe.

Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989) plantea que la narrativa post-colonial está sujeta al control social, político e imaginario presente en la relación de colonizada/o/colono. Este supuesto es innegable, pero habría que añadir que justamente esta relación antagonista es el punto de partida para la creación de una ideología propia que a la vez que deconstruye y rechaza al imperio/género, anima y legitima una identidad múltiple, multicultural que funciona como fuerza liberadora.

Para Edward Kamau Brathwaite (1974) la postcolonialidad reflejada en la narrativa caribeña/*West Indian* surge como reacción al grupo de narradores conocidos como *Renaissance*. Este grupo de narradores en su mayoría fue talento desplazado, exiliado que al regresar a sus países en el Caribe durante los tiempos de independencia política a principios y mediados de la década de los sesenta, descubrieron la gran contradicción que existía entre “our local expatriate artistic selves and the local existential reality”. Igual ocurre hoy con la generación de narradoras y narradores dominicanos, puertorriqueños, cubanos, y antiguanos, entre otros, que escriben desde los Estados Unidos sus historias de resistencia, planteando sus problemas de identidad desde la posición del emigrante. Sería necesario evaluar en qué consisten los filtros que diferencian esas voces cuando escriben desde el exilio, sin duda experimentan otro tipo de tensiones culturales, diferentes a los que escriben desde sus países de origen.

Intersección entre género e imperio. La academia relaciona la teoría feminista con la crítica postcolonial. El problema de la mujer ha sido comparado al problema de la colonia. Me parece que hay que tener un poco de cuidado porque en esencia el problema parece ser el mismo; pero corre el riesgo de estigmatizar la lucha de la mujer bajo un concepto como colonia que puede ser muy ambiguo y resbaloso cuando nos referimos a él.

La mujer y la colonia en español representan el mismo género, lo que hace a ambos conceptos identificarse con las características femeninas como la marginalización, la imposibilidad de desarrollarse plenamente, incapacidad tener acceso al poder social y de ser autosuficiente. La representación parte de un problema de lenguaje que otorga sentidos específicos a las palabras conformando así el discurso.

El problema de la mujer se fundamenta en las relaciones originales de poder entre las mujeres y los hombres “con poder”, que fueron desarrollándose desde la etapa

precolonial y no directamente de la repercusión del imperio en las colonias. Considerar el binomio la colonia / la mujer como entes marginales es una producción del patriarcado que se ha encargado de posicionar sus producciones simbólicas para que trabajen y operen a su favor. Por esto es necesario reevaluar las cargas simbólicas que intenta transmitir el lenguaje cuando encierra en un mismo género y representa figuras marginadas, conceptos tan diferentes como colonia y mujer. Según Julia Kristeva (1988), el binomio colonia / mujer revela en el orden simbólico una situación de marginalidad y por eso puede ser considerado igualmente como el límite o frontera de ese orden. Las mujeres y la colonia conceptualizadas dentro de la frontera, adquieren por supuesto las características de la frontera, es decir, el ser y no ser no estar ni dentro, ni fuera no ser conocido, ni desconocido.

Esta naturaleza de frontera en que se ha encasillado a la mujer dentro del orden simbólico (que puede leerse igual como la moral cotidiana) propicia que las culturas patriarcales imaginen la dicotomía de la puta/virgen. Unas mujeres representaran la oscuridad, la desobediencia y el caos; por esto serán semejantes a la prostituta de Babilonia, a la Malinche o La Chingada. Otras representarán la luz, la encarnación de la naturaleza pura. Las últimas serán semejantes a la madre de Dios y serán consideradas vírgenes.

En culturas multiétnicas como el Caribe este tipo de representación puta / virgen se confronta a un problema de subordinación y marginalización extrema cuando las mujeres con piel más oscura, por haber experimentado una historia de explotación económica más larga son más propensas a representar la figura de la prostituta.

Uno de los mitos originales que perpetua esta contradicción es el de “white madonna / black whore”, B. Bush (1981). Igualmente la colonia es una frontera porque sus problemas de identidad se transforman de tal manera que parece nunca llegan a

solucionarse: la colonia refleja un constante ser y no ser. Esta situación digamos nacional, resulta en un espacio de doble opresión para la mujer.

El desarrollo político de la mujer, por no decir personal, está afectado por relaciones entre colonia e imperio. La socialización de la mujer en el Caribe está moldeada por la actividad imperialista y los remanentes de la economía de plantación, como la emigración, las tensiones raciales/culturales, desaciertos en la identidad y multiplicidad de “*consciousness*” cómo medida de resistencia al orden simbólico patriarcal.

Además de explorar el sentido de la post-colonialidad reflejada en las estructuras narrativas de escritoras de la diáspora caribeña, intentamos en esta tesis analizar la textualidad de los sistemas de significación narrados por tres representantes de la unidad social multilingüe en el Caribe. E. Santiago narra en español e inglés, J. Kincaid en inglés y Marysé Condé en francés. Escritoras de la diáspora caribeña como Esmeralda Santiago, Jamaica Kincaid y Marysé Condé -las dos últimas son también integrantes de la diáspora africana- recrean la experiencia del desarraigo cultural dentro de la metrópolis y representan nuevas escenas en la construcción de *womanhood* en el Caribe.

La escritora caribeña en el exilio explora y trata de definir su identidad y *consciousness* como una medicina para la ambigüedad y contradicción cultural que le ocasiona el destierro. Estas escritoras experimentan un *self discovery* que consiste en la articulación de la experiencia de pasar de una cultura a la otra, y luego de vivir entre las dos. Entonces comienzan a re-definirse en relación al imperio una vez interaccionan directamente con la cultura del imperio. Estas escritoras narran sus vidas moldeadas por la circunstancia de moverse entre dos lenguas, entre dos mundos. Sienten que le han quitado algo, pero que también se han enriquecido. Esa es la ambigüedad que comparten especialmente los Latinos en EEUU.

La última generación de narradoras del Caribe franco y anglófono persigue la tarea de reconstruir el pasado histórico con mucha más constancia, diría militancia que sus contemporáneas del Caribe hispanico. Esto en gran medida se debe al desarrollo político específico en las Antillas menores donde la cultura de origen africano prima en el sincretismo social caribeño. La narradora y el narrador que se define dentro de la diáspora africana, por lo general, manifiestan su identidad desde una visión ahistórica, entiende que la empresa de la esclavitud coartó su posibilidad de tener un pasado y por esto el continente africano funciona como referencia a un “*spiritual homeland*”. Para muchos/as es una realidad concreta porque el mundo literario les a permitido penetrar en la vida intelectual del continente africano y algunos.

Marysé Condé y Paule Marshall son un ejemplo del narrador/a *West Indian* que como resultado de visitar el continente africano se reconstruyen socialmente. Sin embargo este argumento sobre la identidad afrocaribeña y la necesidad de re-presentar e imaginar el pasado no es en lo absoluto exclusiva de escritores de la diáspora africana. Es más bien un problema de las culturas postcoloniales en general, pero en el caso de algunas narradoras/es de la más reciente tradición intelectual afrocaribeña está muy presente, hasta el punto de que el texto no es más que eso, una re-construcción histórica.

Por lo general la narrativa escrita por mujeres en el Caribe hispanico no parte de una esa necesidad de búsqueda del pasado, sino que explora una diversidad de temas en un contexto de resistencia al patriarcado occidental y a la invasión cultural anglosajona.

Luego de casi 25 años de transformaciones culturales, escritoras boricuas / Latinas de la diáspora como Esmeralda Santiago están comprometidas con otro tipo de discurso social que al igual que el de sus contemporáneas afrocaribeñas -que también escriben desde el exilio- insiste en re-evaluar sus identidades mediante narraciones más

dinámicas y desarmadoras de la ideología del “centre” que pueden considerarse como narrativas post-coloniales.

Marysé Condé, recreación de voces históricas.

Las escritoras anglo y francófonas en el Caribe no imaginan a través de sus textos la visión de la construcción de “*womanhood*” en el Caribe como una *comunalidad* para el resto de la comunidad femenina de la Región. Expresan cierta individualidad por ser descendientes directas de las africanas que sobrevivieron la esclavitud y se atribuyen como exclusivas las maneras de saber y los significados en torno al “*womanhood*” en el Caribe. A parte de un hecho tan concreto como el de la descendencia genética, influye también que las afro-caribeñas o *West Indians* pertenecen a “*small places*” y de aquí se generan otras formas de percibir y generar información. Es decir que parten de un *centre* nativo que se transforma conjuntamente con el *centre* imperial en las Antillas.

Marysé Condé, narradora nativa de Guadalupe, representa en sus textos la vida de la mujer durante la era colonial en el Caribe (*I, Tituba, Black Witch of Salem*, 1992; al igual que los problemas de identidad y clase de la sociedad en Guadalupe durante el siglo XX (*Tree of Life*, 1992) siempre desde una voz que comienza a descubrir su pasado y logra rellenar algunas de las fisuras que caracterizan los significados de los procesos históricos que persisten en los *centres* de las sociedades post-coloniales. *Ségou*, es una obra indispensable a la hora de comprendernos y hacernos comprender en el Caribe. Sobre el cuento y la novela corta, ha sentenciado: “nos quieren encerrar en la oralidad...nosotros tenemos un imaginario propio”.

La transmisión oral de leyendas es una de las formas más antiguas de perpetuar los conocimientos y significados sobre las relaciones de género en el Caribe. Un grupo

de leyendas usualmente son narradas por las mujeres del barrio que gozan del privilegio de considerarse sabias, maestras de las demás. Ocurre que la estructura de estas leyendas es similar: una mujer joven despierta a la sexualidad y su familia la vende al demonio, una mujer que se enamora de un demonio disfrazado de hombre, una mujer que vive en una poza bajo la autoridad de unos entes espirituales del agua. La estructura dibuja un constante estado de emergencia en la vida de sus personajes, que en alguna ocasión se resuelve positivamente cuando algún familiar les salva del demonio. El personaje de Tituba era una de esas mujeres con autoridad en su comunidad.

O refiriéndose al lugar de la cultura francesa en la antillana francófona también decía: “París pesa demasiado en las Antillas, nos gustaría deshacernos un poco de esa presencia, para poder afirmar la identidad antillana”. Esa defensa persistentemente frontal, rodeada de un discurso por lo general filofrancés y poco crítico, da la medida de su ideario, de su combate identitario.

Condé en *I, Tituba, Black Witch of Salem* recrea la voz histórica de una mujer natural de Barbados durante el tiempo de la colonia, llamada Tituba Indian. Condé tuvo la oportunidad de leer su deposición ante un tribunal en Salem que penalizaba la práctica de la brujería y esto la motivó a que la voz de Tituba se revelara por completo a través de su imaginación creativa. Tituba fue la heredera del saber de la mujer "obeah"/"la santera", Mama Yaya que la crió en un espacio aledaño a una plantación de azúcar (al margen de las relaciones de producción impuestas por el imperio). En el Caribe el nombre de Yaya está asociado a la posesión de sabiduría y conocimientos sobre lo oculto. Es común que se le llame Yaya a mujeres poseedoras de cualidades espirituales especiales (la primera santera que conocí en Ponce se llamaba Yaya).

Según Condé, -a través de la voz de Tituba- Yaya es el nombre criollo para Yetunde, palabra de origen Nago. Sin embargo sabemos que el nombre Yaya aparece

escrito por primera vez en la Relación de las Antigüedades de los Indios de Fray Ramón Pané. Yaya es el nombre Taíno con el que se designa al patriarca, al anciano sabio y al jefe, el que tiene poder sobre los otros en la casa. Curiosamente a través del tiempo se subvirtió su uso para nombrar Yaya a las matriarcas o mujeres que comparten y mantienen espacios de poder en la sociedad, entre ellas; las mujeres inmersas en la práctica de la santería.

Mama Yaya le enseñó a Tituba a comunicarse con el mundo invisible, el mundo de los que han muerto físicamente. El proceso de comunicación siempre comenzaba con un sacrificio a un animal, es entonces cuando el ser invisible ante los ojos de los incrédulos se hace presente. Por supuesto, que este tipo de elemento ritual es practicado por un grupo muy reducido de mujeres en y fuera del Caribe, todas de ascendencia genética y cultural africana. Lo que es practicado / internalizado y que constituye parte de la cosmogonía caribeña es la unión espiritual con los antepasados y gente de las que se han recibido conocimientos sobre la vida. Es un conocimiento muy antiguo que persigue, y al reconocerlo e invocarlo se aloja y re-edifica el autoconcepto cada vez más en los espacios del lugar de origen. Sin embargo la integración cultural y la búsqueda de un centro cultural donde gravitar no garantizan la exclusión de la marginación social, la segregación racial y abusos de poder etc... La afirmación y búsqueda de espacios de encuentro entre tanto mujeres y hombres es un punto muy importante de partida para la elaboración y puesta en acción de nuevas armas de resistencia que inhiban la constante alienación de las comunidades post-coloniales.

La conversación constante con seres importantes en sus vidas es una situación muy real y necesaria para muchas mujeres y hombres en el Caribe, para la gente de ascendencia indígena y africana. En el caso del personaje de Tituba, Condé relata como el conocimiento que recibe de Yaya, trasciende el espacio de la vida material. En las

conversaciones con Yaya, Tituba recibe los significados acerca de las relaciones entre hombres y mujeres: "Misfortune, as you know, is our constant companion. We are born with it, we lie with it and we squabble with it for the same withered breast. It eats the codfish from our calabas". (Condé: 85)

Este tipo de códigos y mensajes de naturaleza fatalista comprenden la cosmogonía de la mujer en el Caribe. Al ser invocados por narradoras de este grupo social, no sólo es un intento por desaprenderlos; sino es una vía para reclamar espacios, intentar comprender sus posibles orígenes. Mediante el acto de re-clamación se logra una re-creación del *self* y del *Caribbean womanhood* que sin duda funciona como una gran fuerza desarticuladora del poder y se convierte en lo post-colonial. La sucesión de eventos en la vida de Tituba, sus transformaciones personales y toda la gente que influye en su vida son ficcionalizados por Condé que a la vez decontextualiza la historia al interseccionar discursos sociales diversos en la novela. Uno de los momentos más estridentes de esta técnica narrativa es cuando en una cárcel de Salem Tituba intercambia ideas con una mujer anglo llamada Hester (curiosamente intertextualizada con la novela *The Scarlett Letter*) quien intenta incorporarla al movimiento feminista más convencional europeo relacionado a las líderes obreras de principio de siglo como por ejemplo Luisa Capetillo en Puerto Rico.

Tituba'...'Who gave it to you?' (Hester) 'My father gave it to me when I was born'. (Tituba) 'Your father?'....'You accepted the name a man gave you?' (Hester) 'Isn't the same for every woman? first her father's name, then her husband's?' (Tituba) 'I was hoping that at least some societies were an exception to this law, your's for example!' (Hester) 'Perhaps in Africa where we come from it was like that. But we know nothing about Africa any more and it no longer has any meaning to us'. (Tituba) p 96... "'I'd like to write a book where I'd describe a model society governed and run by women! We would give our names to our children, we would raise them alone...!' (Hester)'... We couldn't make them alone, even so! (Tituba) 'Alas, no... Those abominable brutes would have to share in a fleeting moment.' (Hester) 'Not too short a moment...I like to take my time' (Tituba) 'You're too fond

of love, Tituba! I'll never make a feminist out of you! (Hester) 'A feminist? What's that?' (Condé: 101)

Esta reconstrucción ideológica (por supuesto exagerada y llevada a las últimas circunstancias que también resultan las más simplistas) refleja la diferencia primordial entre los discursos feministas, si es que realmente se les puede considerar como espacios ideológicos separados y, si acaso no fuera intencionado por Condé, plantea un problema de comunicación y apreciación real entre la mujer anglo-europea y la Afro /Caribeña / Latina. Esta separación entre los discursos ha sido más que trabajada por distintas teóricos culturales como Chandra Talpade Mohanty y Gloria Anzaldúa entre otras; y aún así en la comunidad intelectual continúan siendo considerados como retórica inútil.

La transmisión oral de leyendas es una de las formas más antiguas de perpetuar los conocimientos y significados sobre las relaciones de género en el Caribe. Un grupo de leyendas usualmente son narradas por las mujeres del barrio que gozan del privilegio de considerarse sabias, maestras de las demás. Ocurre que la estructura de estas leyendas es similar: una mujer joven despierta a la sexualidad y su familia la vende al demonio, una mujer que se enamora de un demonio disfrazado de hombre, una mujer que vive en una poza bajo la autoridad de unos entes espirituales del agua. La estructura dibuja un constante estado de emergencia en la vida de sus personajes, que en alguna ocasión se resuelve positivamente cuando algún familiar les salva del demonio.

El personaje de Tituba era una de esas mujeres con autoridad en su comunidad. Tituba en otra de sus encuentros con Hester, transmite a ésta en la cárcel para brujas de Salem las maneras de su forma de contar, de “militar”, de dar a conocer la sabiduría popular desde otro sistema jerárquico; a través de una leyenda que puede ser leída tanto como una visión fatalista de la vida, que como una señal de aviso o arma de resistencia.

“...I started to tell a tale and the familiar words of that ever-present, beloved ritual lit up the sadness of our confinement”. (Condé: 98). Tituba así reafirma la importancia del acto de contar para su supervivencia.

La reconstrucción histórica de Condé en *I Tituba...* incluso revisa la naturaleza de las sociedades de cimarrones. En esta ocasión hace una denuncia a los sistemas de poder patriarcales. Tituba al regresar a Barbados, luego de sobrevivir su marginación en el US colonial, ingresa filas en una comunidad de cimarrones. La critica como cualquier sistema jerarquizado de poder; el líder de esta particular comunidad había convenido con algunos *planters* la promulgación de cualquier futura revuelta esclava. Así plantea unas imágenes mucho más globales con el fin de esbozar la estructura del poder.

Jamaica Kincaid deconstruyendo el eurocentrismo

Annie John Toril Moi (1988) hace una crítica al trabajo de Helene Cixous en *La Jeune Née* (1975) donde la última plantea que la literatura de las mujeres y la madre es la “fuente y origen de la voz que se escucha en todos los textos escritos por mujeres” (Moi, 1988). Cixous construye una genealogía de la narrativa escrita por mujeres que parte de la etapa pre-edípica. Por esto se nutre de las aguas de su primer amor (la madre), desde el orden imaginario anterior a la adquisición del lenguaje. Esto supone cierta relación privilegiada con la voz y según Moi se debe a la falta de mecanismos de defensa de la mujer. Entonces la madre constituye para la mujer el último espacio de poder donde el estado de lucha es un constante desafío a la existencia misma. En una conversación con una compañera colombiana, ésta me recalcó: “...tengo que quitarme a mi madre de encima todas las mañanas para poder funcionar”.

Partiendo de las observaciones de Cixous y Moi sobre la literatura escrita por mujeres, puede observarse en Jamaica Kincaid una real desarticulación de las formas de

conocimiento eurocentristas. La narrativa de Jamaica Kincaid siguiendo este parámetro es puramente postcolonial, porque ha subvertido un conocimiento previamente impuesto por la jerarquía del poder, en este el post-estructuralismo francés.

En Kincaid es constante una relación muy intensa con la madre que comienza con un amor inefable, un sentido de pertenencia, y una patente subordinación que ha medida que la niña Annie John comienza su despertar racional se va convirtiendo en odio. En este espacio de la relación entre la madre y la hija se intersecciona el género y el imperio. Principalmente por que la madre es la transmisora de la misma información que operará en contra de la libertad de la mujer. La madre transmite “el imperio”. Kincaid logra una narrativa caracterizada por una estética muy especial y específica donde atine a fundir las dos opresiones (la de la madre y la del imperio).

El texto de Hélène Cixous gravita dentro del conocimiento eurocentrista. Mientras el texto de Kincaid gravita en otro apartado intelectual (el caribe), reconocido por la academia como tercermundista y actualmente re-conceptualizado como postcolonial. El imperio en su visión más global es tatuado en la conciencia colectiva durante el desarrollo del orden simbólico en la hija a través de la madre. Por esto, esa visión global, ese imperio es lo último y más difícil de des-aprender, des-articular. “La visión global es la que menos se puede deconstruir. Todas las piezas internas se caen, y, sin embargo, sigue en pie la visión global. Acaso porque esa visión es anterior al lenguaje y radica y se arraiga en el orden imaginario a través de la madre y ahí es donde está el imperio” (Pabón, 1995).

El texto de Kincaid puede leerse como una redefinición y actualización de la genealogía narrativa escrita por mujeres propuesta por Cixous porque admite en su esencia la naturaleza de la conexión “imaginaria” entre la madre y la hija, pero articula su gestión en un ordenamiento social específico. Me refiero a que contesta a la

textualidad eurocéntrica femenina, con un lenguaje propio, resultado de otra dinámica cultural, la caribeña.

..there was an extra bunch of green figs, and my mother was to carry it on her head. She and her father started off for their home...the bunch of figs grew...much heavier than any...She ached...The weight...cause her to walk slowly...she heard...sounds that she had never heard...could not account for...She no sooner had taken the load from her head when out of it crawled a very long black snake.
(Annie John: 68-69)

Este es el tipo de mensaje codificado que la madre transmite a la hija, según la representación de Kincaid en Annie John. Esta historia encierra una estructura y visión globalista de la suerte de la mujer. Muestra la incapacidad de la mujer de tomar las riendas de su destino.

Dentro de la banasta se esconde una serpiente que refleja un constante estado de alarma y peligro en la vida de la mujer. Su destino siempre está a la merced de una fuerza exterior, fuera del alcance de la mujer. También es una manera de manipulación de la madre hacia la hija. En esta escena de Annie John, la madre acude a similar estrategia (la de escenificar el conocimiento), para tronchar el último reducto de libertad en la vida de Annie John representado en sus canicas escondidas con recelo de la madre. Las canicas y el jugar con canicas es cosa de niños / hombres, y Annie John empezaba a desarrollar un placer especial en poseer canicas. La madre prefiere atemorizar su psiquis antes de permitir a su hija entrar en un *realm* que no le corresponde, el mundo de los hombres, el de la libertad.

Esmeralda Santiago, la belleza mulata en *spanglish*

Si la belleza es una cualidad que se percibe por la vista, la protagonista de *When I was Puerto Rican (Cuando yo era puertorriqueña)* aprecia de manera inmediata dos aspectos básicos de su identidad al mirarse en el espejo: por un lado, sus características

étnicas -color de piel, ojos, cabello- y por otro, su condición de mujer. Por ello, el análisis de la idea de belleza en la novela de esta escritora se llevará a cabo a partir de los cánones establecidos por la comunidad étnica a la que pertenece y por su condición de mujer: es mujer y puertorriqueña.

En el apartado dedicado a la etnicidad, veremos primero lo que significa ser puertorriqueña en una sociedad mayoritariamente blanca, anglosajona y protestante y cómo esta oposición determina la valoración de la belleza desde el punto de vista de las convenciones sociales; trataremos también la dicotomía entre el campo y la ciudad y la equiparación de naturaleza y belleza; y veremos cómo la afectividad y la proximidad emocional de los vínculos familiares llevan a percibir la belleza de una manera totalmente subjetiva.

En el segundo apartado, dedicado a la condición femenina, veremos cómo la belleza de la mujer en la comunidad puertorriqueña es una cualidad valorada desde un punto de vista patriarcal, que convierte a la mujer en objeto sólo apto para el matrimonio, y cómo el arte se convierte en vía de escape y de autorrealización ante esta realidad asfixiante.

La novela *When I was Puerto Rican*, escrita en inglés y publicada en 1993, se inscribe en el marco de la literatura escrita por mujeres hispanas en los Estados Unidos y ha sido, junto con *Una casa en Mango Street* de la escritora chicana Sandra Cisneros, uno de los grandes éxitos editoriales de la literatura producida por minorías étnicas en este país.

Con un fuerte cariz autobiográfico, *When I was Puerto Rican* relata la infancia y la adolescencia de una muchacha llamada Negi. La infancia transcurre en Puerto Rico, donde la extrema pobreza y una inestable relación entre los padres llevan a la familia de la protagonista a emigrar del campo a la ciudad y de la ciudad al campo, cambiando de

casa y de escuela continuamente. La entrada en la adolescencia tiene lugar en Nueva York, a donde se traslada con su madre y sus hermanos en busca de una vida mejor.

La primera representación de la belleza es la figura de la madre, percibida a través de los ojos de una niña de cuatro años; se trata de una imagen teñida de emotividad y fuertemente asociada a la naturaleza exuberante propia de la isla:

Un bananaquit voló hasta la espinosa rama de un limonero y miró de un lado para otro. Destellos de sol bailaban en las verdes paredes del bosquecillo sobre los altos arbustos (...), la tierra cubierta de ramas, tiernas morivivies y hierbajos moteados de florecillas azules. Mami canturreaba suavemente, mezclándose las flores amarillas y naranjas de su vestido con todo aquel verdor: un jardín milagroso con piernas y brazos y melodía. Su cabello, recogido sobre la nuca con una banda elástica, flotaba espeso y oscuro sobre su cintura, y mientras se agachaba a coger las ramitas, se desparramaba sobre sus hombros y sus brazos, cubriéndole la cara y enredándose con las varas que recogía. (Santiago: 8)

Así pues, la madre, a quien a lo largo de la novela se refieren otros personajes como máximo exponente de la belleza, es descrita en términos sensuales: colores, sonidos y fragancias naturales enmarcan su figura y esta conjunción armoniosa la convierte a ella misma en un jardín.

La frondosidad de la naturaleza caribeña corre pareja a la abundancia del cabello de la madre, y la identificación entre mujer y naturaleza tropical, fuertemente ligada a la idea de fertilidad, se erige así en genuino patrón de la belleza puertorriqueña. El paraíso de la isla y el paraíso de la infancia se convertirán en paraísos perdidos al entrar la protagonista en la adolescencia rodeada por la sordidez y la fealdad del Barrio neoyorkino.

La vida en plena naturaleza aparece en la novela constantemente como sinónimo de libertad y belleza; el sueño de Negi será convertirse más adelante en una “jíbara”, palabra de connotaciones nacionalistas con la que los isleños designan a los campesinos.

El mismo himno de Puerto Rico representa a la isla como una hermosa mujer y la asocia con la naturaleza:

...el himno de Puerto Rico (...) decía que Borinquen era la hija del océano y del sol. Me gustaba imaginarme a nuestra isla como una mujer cuyo cuerpo era un jardín de flores, cuyos pies eran acariciados por las olas, una tierra cuyo cielo nunca se nublaba. (Santiago: 77)

Nuevamente se da aquí la identificación entre mujer, belleza y naturaleza tropical caribeña, entre lo femenino y la imagen del jardín, y se establecen asociaciones míticas entre las fuerzas de la vida -aire, tierra, agua, fuego- y la mujer. Cabe recordar aquí la tradicional imagería simbólica de países insulares como Irlanda o Puerto Rico, que han explicado el tema de la conquista por fuerzas extranjeras en clave femenina, equiparando a la isla con una hermosa mujer deseada y tomada contra su voluntad por fuerzas masculinas y brutales.

La belleza de la mujer desata el deseo masculino como el potencial económico y estratégico de las islas despierta la codicia del invasor. Sin embargo, el campo significa también atraso y pobreza: Negi y su familia sueñan con la vida en la ciudad -bien sea San Juan o bien sea Nueva York- porque allí se dispone de adelantos modernos como electricidad y agua corriente. Cuando la madre de Negi abandona su atuendo habitual al encontrar trabajo en una fábrica, la niña casi no la reconoce:

Mami se rizó el cabello y se puso laca, se empolvó la cara, se puso colorete en sus ya de por sí sonrosadas mejillas, y se pasó el pintalabios por sus rojos labios. Sus pies, habitualmente descalzos, se veían poco naturales sobre los altos tacones. Llevaba la cintura tan apretada que parecía como si le faltara una parte del cuerpo. Sus rasgos, empolvados y pintados, eran irreconocibles; las líneas que había trazado sobre las cejas y alrededor de los ojos y los colores que destacaban lo que siempre había sido perfecto eran una violación de aquel rostro que a veces reía y a veces lloraba y que a menudo se contraía de rabia. Deseé coger un trapo y borrarle todo aquello de la cara... (Santiago: 112)

De esta manera, el traslado a la ciudad supone la pérdida de la sensualidad y de las señas de identidad autóctonas, que quedan relegadas al medio rural. La ciudad representa el artificio y el maquillaje pasa a ser la máscara con la que la mujer se somete a un conjunto de convenciones sociales que le son ajenas.

Paradójicamente, el acatamiento de esas convenciones y la transformación física que debe sufrir la madre de la protagonista supone también su liberación: el trabajo saca a la mujer de la miseria rural. Así pues, la valoración que se hace de la belleza o de su ausencia es percibida por la vista, se lleva a cabo de una manera subjetiva -el objeto en ambos casos es el mismo, la madre, pero es percibida de manera diferente según las connotaciones que despide su atuendo a los ojos de la niña, y tiene una dimensión espiritual, afectiva y simbólica, la madre es bella cuando representa lo natural y el amor materno, y no lo es cuando representa artificio y anuncia soledad a la niña. Sin embargo, no sólo en la isla y en la figura de la madre encuentra la protagonista referencias a su identidad étnica. Después de la madre, la realidad más inmediata a Negi es su familia, sus numerosos hermanos y hermanas. Cuando a los cuatro años comienza a indagar sobre su aspecto físico descubre que su apodo es símbolo de lo oscuro de su tez, y eso le lleva a establecer comparaciones con los demás miembros de su familia, claro exponente de la variedad étnica en la isla. Su nombre y su físico se convierten en pilares de su identidad:

Pensaba que yo no tenía ningún apodo hasta que (Mami) me dijo que no me llamaba Negi sino Esmeralda. (...) ‘¿Por qué todos me llaman Negi?’ ‘Porque cuando eras pequeña eras tan oscura que mi madre dijo que eras una negrita. Y entonces todos empezamos a llamarte Negrita y al final lo abreviamos a Negi’. Delsa era más oscura que yo, marrón como una nuez pero no tan tostada por el sol como papá. Norma era más clara, rojiza y no tan pálida como mamá, cuya piel era sonrosada. Los amarillos ojos de Nelsa, de negras pupilas, parecían girasoles. Delsa tenía los ojos negros. Yo nunca había visto mis ojos porque el espejo estaba

demasiado alto. Toqué mi cabello, que no era rizado como el de Delsa ni pasita como el de Papi. Mami me lo cortaba siempre en cuanto empezaba a taparme los ojos, pero yo había visto mechones castaños cerca de mis mejillas y de mis sienes. (Santiago: 13)

En el continente, las diferencias raciales quedan también subrayadas por la zona donde se vive. Cuando Esmeralda y su familia se trasladan a Nueva York, se instalan a vivir en “El Barrio”, el gueto puertorriqueño. Lo primero que percibe la niña al llegar es la inmensa fealdad, la suciedad y la sordidez del entorno, acordes con la pobreza y marginación en que viven sus habitantes. En la escuela, los rasgos étnicos marcan las diferencias entre las diversas minorías; éstas defienden diferentes cánones de belleza femenina, basados en sus tradiciones culturales e ideológicas, y siguen sus propias modas:

Había otro grupo de chicas que iban muy maquilladas, se subían la faldas por encima de las rodillas, se desabrochaban un botón de más de la blusa y se peinaban con altísimos crepados que mantenían compactos con laca (...). Esas chicas tan atrevidas con su cabello, su maquillaje y sus faldas cortas eran italianas. Los italianos se sentaban a un lado de la cafetería y los negros al otro. Los dos grupos se odiaban entre sí más de lo que odiaban a los puertorriqueños. (...) Las chicas negras tenían su propio estilo. A ellas no les iba el enorme y crepado peinado de las italianas. Llevaban el pelo estirado, rizado hacia arriba en las puntas (...) o recogido detrás bien alto con rizos y lacios flequillos sobre sus ojos de Cleopatra. También llevaban las faldas cortas, pero no parecía que se las hubieran subido cuando sus madres no las veían. Ellas venían así. Sus piernas eran fuertes y bien formadas y llevaban calcetines hasta las rodillas y pesados zapatos de cordones que se convertían en armas letales en las peleas. (Santiago: 229)

Este calculado énfasis en la diferenciación física se convierte así en una manera de apuntalar las propias señas de identidad, el sentido de “pertenencia” a un determinado colectivo. Ante la situación de discriminación que sufren las diversas minorías étnicas, sus miembros desarrollan un fuerte sentido de grupo para defenderse,

cayendo a menudo en el racismo y la xenofobia que reprochan a la mayoría dominante. Negi no puede comprender que los negros odien a los puertorriqueños, ya que todos los habitantes de la isla tienen familiares “de color”.

A sus características raciales hay que añadir el hecho de que Negi es descrita como una niña “flacucha” y muy delgada; su madre bromea incluso diciéndole que parece que tenga la solitaria pero once hijos y poco dinero son augurio de hambre. Si la belleza es una cualidad que se percibe por la vista, las características físicas mencionadas hacen más fácil la segregación racial en un país donde los estereotipos son fijados por la mayoría dominante, blanca, anglosajona y de tipo caucásico.

Cabe recordar que en esa época, los años cincuenta, el estereotipo de belleza divulgado y ensalzado desde el cine y la publicidad estadounidenses es la rubia explosiva. Así se explica el estupor del tutor escolar de la protagonista cuando ésta, a los catorce años, le comunica sus deseos de convertirse en modelo. La noche anterior a la entrevista, Negi ha contemplado el desfile televisivo, de las cincuenta muchachas más hermosas de América -presumiblemente blancas- por estar aún vigente la política de segregación racial en esa época. En su inocencia, Negi aspira a ser como ellas. Los medios de comunicación transmiten los modelos que la mayoría dominante considera correctos y a las minorías sólo les queda imitarlos o rechazarlos.

Negi no anhela sólo un ideal de belleza, sino todo lo que representa escapar a la fealdad y sordidez del gueto y llevar una vida mejor. Aunque el desfile es descrito como un acontecimiento cursi y de dudoso buen gusto, las duras condiciones de vida de la protagonista, su ingenuidad y su falta de prejuicios raciales le hacen considerar el mundo engañosamente idealizado que transmite la televisión como un sueño que aspira a conseguir.

Aparte de pertenecer a la minoría étnica puertorriqueña, hecho evidenciado por sus rasgos físicos y por el barrio donde vive, Negi forma parte también de otro grupo marginado: el de las mujeres. Éstas son las víctimas del sistema patriarcal hispano, que tiene sus raíces en un trasnochado concepto del honor legado por los conquistadores. La división del trabajo es estricta: el hombre sale a ganarse el pan para sustentar a su familia y la madre se recluye en casa al cuidado de los hijos.

Cualquier intento de transgresión del orden establecido es castigado severamente por la comunidad y así, cuando la madre de Negi encuentra trabajo, las otras mujeres le niegan el saludo y la palabra. El concepto de belleza femenina pasa a ser definido en función de los intereses del varón, que es generalmente promiscuo y a veces incluso llega a mantener diversas mujeres e hijos simultáneamente.

Las familias puertorriqueñas acostumbran a ser numerosas (Negi es la mayor de once hermanos) y, como señalan Glazer y Moynihan (1976), el trato que reciben los hijos es diferente al otorgado a las hijas. Los niños tienen mayor libertad para salir a la calle y aprenden a ser autónomos; las niñas son celosamente vigiladas y su virginidad, llave para el matrimonio, se convierte en el bien máspreciado. Así pues, Negi aprende pronto que las mujeres que no son "esposas" pertenecen a tres categorías: "putas", "jamonas" y "señoritas".

Los hombres, todos sin excepción, son "sinvergüenzas". La puta es la mujer que, con sus artes de seducción y su belleza, pone en peligro la estabilidad del núcleo familiar. Su hermosura se convierte en su medio de subsistencia, en moneda de cambio, y hace de ellas, en una sociedad marcada por la pobreza, auténticas cortesanas. Pero para Negi, que las idealiza, resultan atractivas por su libertad y su desinhibición, y por su alejamiento de los roles tradicionales que ella rechaza:

Para mí estaba claro, por sus peleas y por las conversaciones que oía entre mamá y sus parientas y amigas, y por los boleros de la radio, que Papi, al ser un hombre,

tenía siempre la culpa de cualquier desdicha existente en nuestra casa. Los hombres, ya me iba yo enterando, eran unos sinvergüenzas, lo cual quería decir que no tenían vergüenza y que se permitían una conducta que nunca sorprendía a las mujeres pero que les causaba enormes sufrimientos. El mayor de los pecados de los hombres era la otra mujer, que siempre era una puta. Mi imagen de esas mujeres era incierta, ya que no había ninguna en Macún, donde todas las mujeres eran esposas o muchachas que algún día serían esposas. Las Putas, me imaginaba yo, vivían rodeadas de lujo en la ciudad gracias al dinero que los maridos sinvergüenzas dejaban de traer a casa a sus sufridas esposas y descalzos hijos. Las putas llevaban mucho perfume, joyas, vestidos escotadísimos para enseñar sus pechos, tacones altos para marcar bien sus pantorrillas, y laca. Todo esto se pagaba con el dinero con el que se tendría que haber reparado el tejado (...) Yo deseaba ver a una puta de cerca para entender el poder que ejercían sobre los hombres, para entender el fragante hechizo que habían tejido sobre los esposos, hermanos e hijos de las mujeres cuyas voces se quebraban con pena, derrota e ira contenida. (Santiago: 30)

Así pues, la comunidad de mujeres estigmatiza a aquellas que no se ciñen a los papeles tradicionales. Tan fuerte es la transgresión que, para explicarla, se llega a atribuir a las putas poderes sobrenaturales y mágicos. Cuando el hermano de su madre aparece en casa con una hermosa muchacha que no es su esposa, Negi se siente atraída por su atuendo provocativo y su simpatía, mientras que su madre monta en cólera. Esa fascinación aumenta al saber que esta “terrible mujer” tiene dos hijos a los que deja “correteando solos por las calles como golfillos mientras ella se va por ahí de juerga”. Según una vecina, “algunas mujeres embrujan a los hombres”.

Pero Negi, después de asistir a innumerables trifulcas entre sus padres, de ver a su madre continuamente desfigurada por los embarazos, y de oírle quejarse y llorar por las aventuras extraconyugales de su marido, empieza a considerar la posibilidad de no seguir los pasos de su madre. En su ingenuidad, la vida de las putas le parece mejor que la pobreza y la traición que atormentan a su madre.

La segunda categoría de mujeres es la de las “jamonas”. Así son definidas en la novela, después de ver Negi a una mujer loca deambulando por un mercado:

-Papi, ¿qué es una ‘jamona’?.

-Es una mujer que no se ha casado.

-Pensaba que se llamaban ‘señoritas’.

-Es lo mismo. Pero cuando alguien dice que una mujer es jamona, quiere decir que ya es demasiado vieja para casarse. Es un insulto.

-¿Por qué?

-Porque quiere decir que nadie la quiere. A lo mejor es demasiado fea para casarse... O ha esperado demasiado... Acaba sola durante el resto de su vida.

- Como la mujer del mercado.

-Esa sí era fea, desde luego.

-Pues por eso seguramente se quedó jamona.

-Espero que eso nunca me pase a mí. (...) ¿Y cómo llaman a un hombre que no se ha casado nunca?

-Afortunado. (Santiago: 89)

Como vemos, la belleza es un valor de cambio para el matrimonio. El sistema patriarcal puertorriqueño está fuertemente jerarquizado, y exige que la principal función de la mujer en el ámbito social sea casarse y tener hijos. Por ello, la muchacha que no lo consigue queda relegada al desprecio y a la conmisericordia de la comunidad.

Con este fragmento de la novela de la Santiago, se afirma en esta tesis que reconstruir la representación del sujeto negro, no quiere decir ocultar o edulcorar los rasgos negativos de sujeto negro, ni obviar sus desaciertos y fracasos. De igual forma rechazamos la intención de que reconstruir la representación social de los y las afrodescendientes, arremetiendo contra el sujeto blanco.

A veces, incluso, debido a que la falta de marido se traduce en ausencia de liquidez económica, algunas mujeres acaban marginadas, sumidas en la pobreza absoluta o se entregan a la locura, como la mujer del mercado.

La belleza física es, pues, un arma para conseguir marido: se trata de complacer al varón y regalarle la vista. Por esta razón, el "piropo" aparece como el tributo que todo hombre debe rendir a una mujer hermosa y como una muestra más de su supremacía. Negi reacciona con horror cuando ve a su madre convertida en un mero objeto de deseo gracias a esas alabanzas:

De camino hacia la parada del autobús, los hombres la miraban, silbaban, susurraban piropos. Con la mirada fija delante de ella, fingía ignorar sus galanterías, pero un par de veces sus labios esbozaron una sonrisa. Yo caminaba a su lado, medio orgullosa, medio asustada. Había oído a hombres cumplimentando a otras mujeres, pero nunca había oído a ninguno dirigirse a mi madre. Cada hombre que dudaba ante ella o que juraba amarla siempre, llevársela a casa con él, dar su vida por ella, la apartaba más de mí. Se había convertido en propiedad pública -ya no era la madre de siete hijos sino una mujer deseada por muchos. (Santiago: 190)

Las reglas son totalmente diferentes para los hombres quienes, como ya hemos visto, pueden ser “sinvergüenzas” con la mayor impunidad. Por esta razón, Negi acaba pensando que tal vez es preferible quedarse “jamona” que casarse y sufrir.

Finalmente, la tercera categoría es la de “señorita”. Ser “señorita” quiere decir que la muchacha ha tenido ya su primera menstruación, y que por lo tanto está ya en edad de casarse y tener hijos. Las madres preparan a las hijas para ese momento recordándoles que ya están a punto de ser “señoritas” pero no les dan ninguna explicación concreta respecto a los cambios fisiológicos que van a sufrir, con lo que las muchachas viven sumidas en la perplejidad. La primera menstruación es un momento celebrado por la comunidad de mujeres y las niñas reciben su primer sujetador, aunque puedan haber estado necesitándolo desde hace meses, como es el caso de Negi.

El control familiar sobre las hijas se hace a partir de este momento más estricto; en el caso de las puertorriqueñas que viven en Nueva York, acaban convertidas en auténticas prisioneras dentro de sus pisos. Como señalan Glazer y Moynihan (1976) los

esquemas familiares isleños fracasan en la ciudad de Nueva York, donde la escuela, el peligro de las calles, las instituciones y las leyes fomentan otro tipo de vida y de relaciones. Así, cuando la madre de Negi decide aleccionarla sobre “las cosas de la vida”, la niña ya ha asistido a varias clases sobre este tema en el colegio.

Rodeada de un medio que le es hostil, y a pesar de que estudiosos como Ilan Stavans (1995) señalan la docilidad y la sumisión como características propias de la minoría puertorriqueña, Negi escoge el camino de la rebelión. Rebelión ante una estructura familiar que la protege de posibles peligros pero que también la asfixia, rebelión ante una ciudad que no cumple las expectativas de los emigrantes sobre el “sueño americano”, rebelión ante la doble discriminación a que se ve sometida como puertorriqueña y como mujer.

El arte, la creatividad y la búsqueda de la belleza serán la única vía de escape para la muchacha. Así, Negi se vuelca de manera intensa en la lectura, que le sirve para aislarse de la fealdad y la sordidez de “El Barrio”; se dedica a contar cuentos e historias que ella misma inventa a sus hermanos y a los vecinos del edificio donde vive, creando momentos de evasión casi mágicos. Y, finalmente, decide estudiar una carrera, arte dramático, para conseguir una vida mejor y poder salir de allí.

Así pues, Negi consigue asumir las claves de su identidad cuando encuentra su lugar en la sociedad como mujer y como puertorriqueña. Al igual que las protagonistas de otras autoras hispanas, como la chicana Sandra Cisneros, la cubana Julia García o la también puertorriqueña Judith Ortiz Cofer, Negi no renuncia a sus raíces pero aspira a hacerse un hueco en la sociedad estadounidense, y, también al igual que ellas, escoge el camino del arte para alcanzar sus propósitos.

A partir del momento en que consigue esa liberación, ver hasta qué punto la protagonista inicia un proceso de aculturación o un proceso de asimilación, qué es lo que gana y qué es lo que deja en el camino, debería ser objeto de otro análisis.

En *Cuando era puertorriqueña*, Esmeralda Santiago recrea a través de su biografía la experiencia del emigrante boricua en Nueva York. Va contando cómo su identidad va transformándose al ser trasladada de paisaje. Sus problemas de identidad comienzan en Puerto Rico cuando su familia deja la vida rural y se establecen en el área urbana. Es entonces cuando su experiencia social se va sincretizando según cambia de paisaje y así comienza a adquirir distintos "consciousnesses".

Especialmente narra la ambivalencia entre querer ser jíbara e impedírselo el nuevo paisaje y el nuevo sistema de valores que encuentra en Santurce.

I wanted to be a jíbara more than anything in the world, but mami said I couldn't because I was born in the city, where jíbaros were mocked for their unsophisticated customs and peculiar dialect....Poems and stories about the hardships and joys of the Puerto Rican jíbaro were required reading at every level in school. My grandparents ... were said to be jíbaros. But I couldn't be one, nor was I to call anyone a jíbaro, lest they be offended. (Santiago: 12-13)

Los traslados de paisaje vienen acompañados de la inestabilidad emocional que experimenta la madre a causa de tener que compartir su pareja con otra mujer. La madre de Esmeralda experimenta una transformación cuando consigue ocupar un lugar en la fuerza laboral. Al lograr su independencia económica se libera de una relación de pareja llena de mensajes de arbitrariedad. Cada vez que la madre es abandonada por el padre, ella decide moverse de casa para poder mantener a sus hijos. La secuencia de abandonos y reencuentros entre los padres de Esmeralda motivan un último cambio de paisaje la emigración a Nueva York.

El texto refleja la construcción del conocimiento sobre el hombre que recibe la mujer en el Caribe. Es un conocimiento generalizado el culpar del infortunio de una mujer al hombre que ésta ha querido. De manera que su felicidad dependerá primordialmente de la capacidad de la mujer en mantener los lazos afectivos con su hombre. “...I'd overheard between Mami and her relatives and friends, and from boleros in the radio, that papi, being a man, was always to blame for whatever unhappiness existed in our house”. (Santiago: 29)

Desde la perspectiva de narrativa post-colonial, el texto de Esmeralda Santiago intenta recrear su cultura nativa en el prólogo de la novela, *How to Eat a Guava*. Aquí la autora intenta revelar un fragmento de “la relación original con la naturaleza” de la cultura nativa puertorriqueña.

La palabra guayaba tiene origen arauaco. En la primera crónica escrita en el Caribe colonial hispánico Fray Ramón Pané, narra episodios de la cosmogonía taína donde la guayaba es la fruta de la que comen los muertos en las noches cuando son liberados de su reclusión diurna.

Esmeralda Santiago evoca el momento cuando comió su última guayaba el día que su madre se la llevó para Nueva York: “I had my last guava the day we left Puerto Rico. It was large and juicy, almost red in the center, and so fragrant that I didn't want to eat it because I would lose the smell”. (Santiago: 4)

La simbología de la guayaba en la cosmogonía Taína puede ser comparada al principio de su desconexión con Puerto Rico. Para los Taínos la guayaba era la fruta de la que comían los que estaban del otro lado de la vida, los muertos; y hay algo de muerte al alejarse de su tierra nativa, de su paisaje.

Es muy común en las escritoras caribeñas revelar las contradicciones que presenta el discurso social cuando se refiere a la clasificación de las mujeres. Esmeralda

Santiago representa en su texto dos tipos de mujeres, las putas y las vírgenes que también son las madres y dedicadas a la domesticidad. A través de la vida de Esmeralda, las putas representan “la otra mujer” con la que las madres tienen que compartir su pareja. En esta ocasión la "otra mujer", la puta, está profundamente marginada físicamente, de manera que la frontera pasa de una imagen metafórica a una física.

It was in Jurutungo that all the women who seduced all the men in Macún lived....
It was in Jurutungo that women who'd had a bad life retreated with bastard children. Juanita and I never wanted to go there. But we often staked out the secret path, hoping someday to catch someone in the act of sneaking into that ill-reputed barrio. (Santiago: 49)

CAPÍTULO 7

LAS POETAS HAITIANAS

Escritoras afroahitianas

Cuando murió la poeta Marie-Ange Jolicoeur, el 1 de julio de 1976, se encontraron en su biblioteca de Lille, en Francia, algunos títulos de sus colegas publicados en Haití o en otras partes, entre los que estaba el célebre *Coeur des îles* (*Corazón de las islas*) de 1939 de Ida Faubert, hija del presidente Salomon. Su propietaria debió darles una particular importancia para querer hojearlos permanentemente en su casa. Suponemos ahora que Marie-Ange Jolicoeur se volcó sobre las pocas publicaciones de mujeres haitianas de esa época, y que haya querido incluso trastocar el orden de las cosas, es decir compensar esa falta de publicaciones femeninas con obras venideras. La poeta estudiaba filosofía de alto nivel en Francia cuando sucedió la tragedia. Según sabemos ella fue, luego de la reina Anacaona, la segunda poeta “maldita” en la historia de la literatura haitiana.

Muchas son las poetas haitianas que fueron “amasadas” en la flor de la edad por un matrimonio de amor o de razón, ya sea en Haití o en el exilio. Su “derrota”, de hecho, explica la subsistencia del poderío del macho haitiano, y, a ese respecto, el escritor Graf Dürckheim escribió:

Lo femenino es con frecuencia condenado, no solamente en el hombre sino también en la mujer, a un destino fantasma. Su energía encubierta toma entonces un lugar importante entre las fuerzas de sombra de nuestro tiempo, las que bloquean el camino del Ser esencial. El despertar de la vida iniciática contribuirá probablemente a devolver a lo femenino su lugar en la síntesis integral de la vida. Para ingresar libremente a la iniciación, hay que soltar las fuerzas de emancipación de lo femenino.

Efectivamente y lo mismo es para la poesía, que exige que se suelte tanta energía como voluntad para alcanzar el “Ser poético” que se convierte en discípulo de Orfeo. La escritora haitiana, encubriendo esta energía, resuelve abandonarlo todo con el único propósito de consagrarse a su matrimonio y a la familia. Las más recalcitrantes, como las poetas Virginia Sampeur e Ida Faubert, las novelistas Marie Chauvet y Nadine Magloire, acaban encontrándose solas, abandonadas, condenadas a escribir durante mucho tiempo o a convertirse en damas de “sociedad” como la diva francesa Edith Piaf y tantas otras.

Montaigne decía que “filosofar es aprender a morir”. En el contexto haitiano de la escritura, podemos constatar, sin temor a equivocarnos, que el hecho de escribir conlleva la inimaginable tarea de la muerte de la escritura como constitutiva del pensamiento y complementaria de la vida. ¿Anacaona tenía razón al no dejar nada a la posteridad incluso bajo la transparencia de múltiples jeroglíficos, como hicieron los egipcios? La historia dice, sin embargo que fue una gran poeta que componía sin cesar inspirados *Areytos*, incluso antes de la llegada de los primeros colonos españoles a la isla. La vida de esta reina indo-haitiana, animada por un “espíritu a la vez diletante y entusiasta, desbordante de onirismo y de poesía”, ha sido referida por varios escritores de diferentes generaciones, como Emile Marcelin (1906-1954) y Jean Métellus (1937-)

La linda soñadora, poeta y soberana, (...), imprime un ligero balanceo a su hamaca, original invención de la indolencia indígena... Su graciosa actitud de indiferencia y ensoñación rota, es rodeada por las jóvenes, formando el habitual cortejo, y con sus voces alegres cantan una canción de letra colorida, que evoca el pintoresco encanto de los sitios montañosos. Ellas se tornan en una suave danza de compases regulares. Extraño y encantador espectáculo el de las bailarinas marcando el ritmo de su música vocal a través de los movimientos armoniosos de sus pies, caderas, la cabeza coronada con flores rojas, exhibiendo exquisitamente sus cuerpos sin velo! (Marceline, 1931)

Anacaona, la reina-poeta, era bella. Sólo tenía ojos para aquel que gobernaba Maguana: Caonabo, el intrépido. También estaba ligada a la tierra de sus ancestros y a los dioses. Ningún presagio se le escapaba, pues consultaba el oráculo al mínimo presentimiento y signo de inquietud. Anacaona, como todas las indias del “Ayiti” de la época, era pagana. Escuchémosla implorar a los antiguos dioses de Ayiti-Quisqueya-Bohío:

Ustedes hacen, oh Tzemés, el sol, la luna y las estrellas de oro, el rayo y la tormenta,

El aire que nos hace vivir y que hace palpitir de entusiasmo nuestros corazones.

Ustedes hacen el Destino...

Ustedes, oh Tzemés, en todo y por doquier.

Ustedes son el aroma de la flor, el ritmo de nuestros areytos.

Son ustedes los que hacen nacer, los que hacen morir.

Tenemos, oh Tzemes, la mayor idea de su poder, de su grandeza, de los sueños que se llevan a cabo en el infinito de su pensamiento...

Venimos, oh Tzemés, a ofreceros nuestros corazones cargados de inquietudes.

El temor de un presagio nos hace sufrir, y el futuro de Ayiti parece amenazado de un peligro que nos hará rodar hasta la desesperanza y la locura.

Protegednos, o Tzémes, salvadnos. (Marcelin, 1931)

Esta imploración de la reina Anacaona a los a los dioses data de la época precolombina. Podría creerse que es, si sustituimos el término *Tzemés* por el de “loas o misterios”, la invocación de un patriota de hoy en día ante los grandes males de Haití. El asesinato de la primera poeta haitiana por los españoles, la elevó a la inmortalidad

Extraña fue la evolución de la poesía de las mujeres después de Anacaona. Una sola escapó al mutismo femenino desde la colonia. Citamos a Virginia Sampeur (1839-1919), primera esposa de Oswald Durand (1840-1906), el bohemio. El abandono de Durand permitió a la literatura haitiana que la ganaran para sus letras gracias a un conmovedor y doloroso poema titulado *L’abandonnée* (*La abandonada*). Ese primer poema escrito por una haitiana anunciaba el advenimiento de mujeres de letras. Primera

poeta conocida luego de la reina Anacaona, Virginia Sampeur tiene el mérito de haber abierto las vías a la poesía femenina escrita de Haití. Su amor por Durand, ese “conquistador de damas”, hace a pesar de ella misma, el elogio de la masculinidad en un país en el que ya de por sí el varón aprovecha cada momento que le concede la hembra amada. Virginia Sampeur no publicó ningún poemario, sino sólo unos cuantos poemas en las revistas y periódicos de la época, y algunos relatos divulgados en folletín:

Ah, si estuviéseis muerto! Con mi alma lastimada
 haría una tumba donde, amada clausura,
 mis lágrimas se derramasen lentas, sin atrición.

(...)

Ah, si estuviéseis muerto, vuestro eterno silencio
 menos yermo que ahora, tendría su elocuencia,
 Pues no sería ya el cruel abandono.

(...)

Pero no estáis muerto ¡oh dolor sin medida!
 pena que hace brotar la sangre de mi herida

(...)

¡Ingrato! ¡Vivís mientras todo clama mi venganza!

Pero yo no escucho. A falta de esperanza,
 por instantes vuelve el pasado, todavía me acuna... (Sampeur: 16)

El destino de las mujeres letradas en Haití está ligado al de todas las mujeres de todos los continentes. Pero es incontestable que algunas de ellas han querido transgredir el orden establecido y es justamente gracias a una de esas rebeldes, Ida Faubert (1882-1969), que la poesía haitiana femenina adquirió su rango de nobleza.

Madeleine Gardiner (1981) en un estudio consagrado a la vida y obra de la poeta (*Sonata para Ida*, 1984), subraya que está “emparentada de corazón y espíritu con Marceline Desbordes-Valmore, Anna de Nouailles, Marie Noel, Lucie Delarue-Mardrus, Amélie Murat, Lousa Paulu, y Claire Goll”. Su amor a la poesía, a la naturaleza, sus locas y profusas aventuras amorosas y su obsesión por la muerte la

condujeron a la mayor esperanza del ser: poseer el don de decir su amor y su pena a través de la poesía. Nuestro León Laleau admiraba mucho el cuerpo y el espíritu de Ida Fine Faubert. Pues ella era hermosa y también refinada, rica, cultivada y seductora. Tenía todo para “huir” de la poesía, vivir sin complicaciones, en París, maravillosas noches en los Campos Elíseos, y días trepidantes en el Barrio Latino, así como numerosas conferencias y apariciones en público de los grandes escritores de la época. Ida Fine Faubert era una burguesa que amaba la vida elevada de delicias, de flores y de botánica tropical. Su poemario *Coeur des îles*, 1939 (*Corazón de las islas*) y sus cuentos del Trópico, *Sous le soleil Caraïbe*, 1959 (*Bajo el cielo Caribe*), valiosas trazas de un corazón enamorado de las Antillas, traducen además la inmensidad de sus lazos con la tierra de nuestros ancestros.

Hija del presidente Lysius Félicité Salomón (1879-1888), Ida, la poeta, siempre encontró las palabras justas para escribir. Su poema *Jacqueline*, dedicado su hijita muerta en la infancia, tiene una métrica de rara desenvoltura y una sensibilidad a flor de piel. Los lamentos de la poeta, de la madre, toman allí bastante acento melancólico, de donde Ida sólo emerge para escribir, a los treinta años, versos tan memorables como:

Que se hable despacio; la pequeña ha muerto.
 Sus bellos ojos claros a jamás se cerraron;
 Y aquí ya llegan las flores...
 No veré nunca más a la niña que amaba.
 No veré más tu linda sonrisa,
 Jamás tu mirar me volverá a buscar,
 Tus pequeñas manos que semejan de cera
 Jamás nunca me tocarán más. (Faubert: 12)

Otros versos de Ida, de una sensualidad y de una simplicidad contenida, relatan con soltura igualmente la tristeza y la melancolía del amor que la poeta “deja pasar sus

inquietudes, sus esperanzas” en una poesía “subjetiva, personal, donde el corazón le habla al corazón”. Sólo hay que saborear los versos siguientes:

Te amo por apiadarte del delirio,
 Y por haber, conmigo, sufrido mis dolores;
 Te amo por saber qué palabras decirme
 Y por haber besado tierno mis ojos llorosos”
 (“Overtura”, Corazón de las Islas)
 Para ti me he de volver dulce y amante;
 Para que venga el olvido de malos días de antaño
 Y no sepas ya que la vida es malévola
 Que hierde al corazón y que se sufre tanto.
 Para ti, volveré a ser esa niña obediente,
 Que sueña con canciones, de amor y beldad,
 Y que a veces besa una flor a su paso,
 Para sentir en sus labios un temblor de verano.
 Te abriré mi corazón que el sol inunda,
 Conocerás mi alma y sus deseos ardientes,
 Y de la vida y el mundo ya solo sabrás
 Que te adoro y que ya es primavera. (Faubert: 11)

Aunque Ida Faubert, al igual que Georges Sylvain y Léon Laleau, practicaba una poesía de factura aristocrática, en sus cuentos y leyendas, *Bajo el cielo del Caribe*, la poeta no olvidó cantar la riqueza del terruño, los mil y un colores de la naturaleza haitiana, la magia de las regiones tropicales.

Sus cuentos están arraigados a su herencia: las costumbres, las supersticiones, la imaginación haitianas están allí presentadas con una fidelidad sorprendente y un notable sentido de la fantasía. Ellas afirman la perfecta indigenidad de aquella quien, por razones desconocidas, no se ha suficientemente valorado en nuestra literatura. (Gardiner, 1981: 97)

Ida Fine Faubert, como la reina Anacaona, era muy bella y muy talentosa. Traumatizada toda su vida por la muerte de su amada hija Jacqueline, así como por los

múltiples acontecimientos que jalonaron la carrera política de su padre y que repercutieron en su infancia; sacudida por los divorcios y los amores desgraciados que vivió, amante suplicante y dependiente del amor de sus amantes; dividida entre dos pueblos y dos naciones, Ida Faubert permanecerá, a pesar de todo, nos parece, la gran dama de las letras haitianas y, de acuerdo con Léon Laleau, la “Princesa de las Letras”, princesa de nuestras letras.

Después de las poetas Virinie Sampeur e Ida Fine Faubert, las letras haitianas ganaron sobre todo en cantidad con esa generación de mujeres cultivadas que se reunían alrededor de la revista *La voz de las mujeres*, órgano de la Liga Femenina de Acción Social. Las mejores poetas de los años 40 y 50 colaboraron en ella. Citemos entre ellas a Cléante Desgraves Vaclin (1891- ?), la señora Colbert St-Cyr (1899- ?), Eméline Carriès-Lemaire (1899-1980), Jacqueline Weiner (¿- 1976), Marie Thérèse Colimon (1918-1997). Habría que incluir en esta generación a las poetas Hélène Morpeau y Célie Diaquoi-Deslandes, hermana mayor de Louis Daiaquoi, quien fuera cofundador de la escuela histórico cultural de *Griots*. Célie Diaquoi-Deslandes publicó tarde, en 1963, su primer poemario.

Nueve o diez escritoras haitianas, como Célie Diaquoi-Deslandes, Marie-Thérèse Colimon-Hall, Mona Guerin-Rouzier, Janine Tavernier-Louis, Jacqueline Beaugé-Rosier, Rose-Marie Perrier, Michaelle Lafontant-Médard, Marie-Ange Jolicoeur, Marie-Claire Walker y Marie-Soeurette Mathieu, vienen a formar, por así decirlo, la osamenta de la nueva poesía femenina. Célie Diaquoi-Deslandes (1907-) es una de las poetas más talentosas de esta generación (1950-1980). A pesar de ser una “mujer de oficina” revoloteando en la administración pública de Puerto Príncipe, sabrá amar las flores y los *paquebotes* en el mar. El crítico Christophe Charles (1994) tenía razón en subrayar que “Célie Daquoi-Deslandes es aún desconocida. Merece ocupar uno

de los primeros lugares en la poesía femenina de Haití”. Pues luego de Ida Faubert, la “gran” poesía parece renacer en su pluma tras múltiples peripecias tanto a nivel de la perfección formal como del dominio de la expresión. Sus poemas, impregnados de nostalgia por su terruño natal, Gonaïves, se expresan con una sencillez evocadora de la comunión de los manantiales.

Ese extraño perfume que busqué
como una loca
helo floreciendo en mi corazón
Lo hago un nido
y te lo doy
frescura asentada en la inocencia de los orígenes... (Daquoi-Deslandes: 13)

Maire-Thérèse Colimon-Hall (1918-1997), profesora de carrera, publicó, al igual que Ida Fine Faubert, ensayos poéticos y cuentos, también produjo dramas históricos y religiosos, lo mismo que una novela *Hijo de miseria* (1974), galardonado con el premio France-Haïti. Su célebre poema *Mi país*, publicado en 1953 en “*La Voz de las Mujeres*”, se había falsamente atribuido a uno de los más grandes poetas de Haití, Jean Brierre. Esta ofuscación literaria la colocó en la mirilla para más de un equívoco. Conocida sobre todo como narradora y dramaturga, posee no obstante toda la flama de una gran poeta.

Si tuviera que presentar mi país al mundo
Diría su belleza, dulzura y gracia
De sus mañanas cantarinas y sus ocasos de gloria
Diría su cielo puro, diría su aire dulce
(...)
Y los soles sumergiéndose en la mar turquesa
Diría, antorchas rojas al firmamento,
La belleza fulgurante de famas flamboyantes ardientes,
Y ese azul, ese verde, tan dorado, tan límpido
Que quisiéramos en los brazos ceñir ese paisaje.

Diría el manto de la mujer de azul
 Que baja el sendero con la canasta a la cabeza
 El ondeante balanceo de sus caderas robustas
 Y la melodía grave de los hombres en el campo
 (...)
 ("Mi país", Mi cuaderno de escritura)

Con Mona Guérin-Rouzier (1934-?) institutriz y mujer de teatro, la poesía femenina no se movió mucho. Aún así, *Sur les vieux thèmes (Sobre los viejos temas)* (1958) del amor traicionado, los lamentos del corazón abandonado, la soledad y sus versos están envueltos en una atmósfera de ternura:

Cuando quieras entregar este diario,
 Y deslizar tu mirada hacia la mía que te busca,
 Sabrás que mi corazón enamorado y recto
 Permaneció igual que el día de su conquista.
 ("Tardes junto a la lámpara")

Reconocida dramaturga, Mona Guérin sólo ha publicado un poemario. Jeanine Tavernier-Louis (1935-) la intelectual, la poeta de acentos indigenistas modernos, la que concibe que "vivimos tantas vidas en una", que hubo "un tiempo en el que pensaba que amar era intercambiar el contorno perfecto de un seno con una musculatura. (Ella) aprendió, después, que amar es animar (...) lo que se decía muerto: una musculatura o un seno". En otras palabras la poeta ya no cree en el amor de los hombres. Hija de los dioses y de la poesía Janine Tavernier es el mismísimo reflejo de la mujer sensual, pero ataviada de una desesperación comparable a la de una Virginia Sampeur (*La abandonada*). Al leer su largo poema titulado *Sobre mi dedo más pequeño* (1962), sentimos el abatimiento de ser abandonada, de esta sola tras el abandono del ser amado.

No, quédate,
 no te vayas

.....

Sola

ay estoy sola

Llevé triunfalmente mi cosecha maravillosa

pero los laureles que mueren tienen otro aroma

el aroma desesperado de los adioses sin rencor

se mezclan tanta aspereza y tanta suavidad

que no he remplazado mis pobre flores marchitas. (Sampeur: 57)

Sin embargo, su emotivo poema *Parloteo paisano* (1966), que es de un humanismo temible, recuerda los grandes impulsos del indigenismo haitiano y de la negritud africana. La poeta, por otra parte, no pudo resistir tampoco a la Revolución:

Como cualquiera, hice la revolución a golpe de fórmulas, de teorías, de retórica. Comprendí, después, que entre la revolución y nosotros hay la misma relación que entre la piedra arrojada en el lago y sus círculos concéntricos. Se trata de tender la mano *-rech out-*, esperar para ayudar, ensanchar nuestra esfera, multiplicar nuestros círculos, dilatar nuestros corazones al compás del planeta. Qué más noble papel asignar a la obra.

Jeanine Tavernier-Louis fue muy cercana al grupo cultural *Haití Literario*. El escritor y crítico Ghislain Gouraige decía, con razón, por cierto, que ella “prolonga la veta de Anna de Nouailles y de Ida Faubert y se atribuye una plaza preponderante en la joven poesía al subrayar el prestigio y los recursos de la carne”.

Jacqueline Beaugé-Rosier (1931-) educadora y poeta de talento a sus horas, que trajo el escándalo, publicó en 1992 *D’or vif et de pain* (*De oro radiante y pan*), excelente poemario en donde la nostalgia del país natal se encuentra discretamente expresada en un impulso de colorido humanismo. Sus dos primeros poemarios, *Climats en marche*, 1962, publicado en la colección “*Haïti Littéraire*” y *A vol d’ombre*, 1967, publicado bajo el emblema de *Hounguenikon*, dos grupos contrarios, testimonia sobre su inestabilidad. Además de amor, expansión y búsqueda de lo humano, su poesía,

según Silvio F. Baridon y Raymond Philoctète, “nos entrega un alma sensible y desgarrada que se libera para exteriorizarse”.

Las calles del silencio cerraron mis labios
Y sólo me quedan esta noche tus ojos de luz
Para encerrar mi sombra
Las calles del silencio rompieron mi deseo
Y sólo me queda esta noche en el espacio tranquilo
Donde dialogan nuestros corazones
El inmenso desierto de tu ausencia. (Beaugé-Rosier: 56)

Michaelle Lafontant (1949-) publicó su primero poemario a los quince años: *Brumes de printemps*, 1964 (*Brumas de primavera*). Estudió letras en la Escuela Normal Superior y publicó también, en 1967, *Pour que renaisse ma Quisqueya*, (*Para que renazca mi Quisqueya*), una colección de poemas de un humanismo provocante a la manera de Eluard y de Aragon. El ideal de la poeta toma cuerpo y se reúne con todos los “condenados de la tierra”. Ya no se trata de los versos de escolar o de adolescente encontrados en *Brumas de primavera*. La poeta creció y quiere contribuir con la lucha del hombre. La poesía de Michaelle Lafontant es el apasionado impulso de un corazón centinela del amor, es el emblema de la unión de todos los corazones en el encuentro de la esperanza.

Nuestro amor ese gigante que desafía tormentas
Nuestro amor esa joya tejida de mil luchas
Nuestro amor ese sueño enorme esa gran locura
Para sobrevivir necesita que el día sea mas puro. (Lafontant: 45)

Tras la aparición, en 1971, de *Le Ficus* (*El Ficus*), en colaboración con su marido, Michelle Lafontant-Médard dejó de publicar poesía. ¿Será ese el destino de las mejores poetas haitianas? No se ha sabido si Marie-Ange Jolicoeur (1947-1976), a los veintinueve años había planeado escribir otros poemarios o lanzarse a proyectos

filosóficos (novelas, ensayos), ya que se había establecido en Francia (Lille) para justamente estudiar esta disciplina. Poeta de una simplicidad desarmante, minimalista de lo cotidiano, el poema en Marie-Ange-Jolicoeur es un cuento sin adivinanza. Una poesía de matices y de melancolía, escriben Silvio f. Baridon y Raymond Philoctète, colmada de sencillez y de pureza (...).

¡Qué es lo importante
 Hombre parado
 Sobre trinchera de las edades
 Qué es muerte
 Qué es vida
 Si no el grito
 El límite
 El silencio
 Lo absurdo! (Jolicoeur:37)

Marie-Claire Walker (1937-), bisnieta de Oswald Durand, publicó en 1977, en París, una colección de versos con un título muy significativo: *Poèmes (Poemas)*. Al crítico Christophe Charles le parece que:

Jolicoeur y Walter tienen en común el gusto por el exotismo, la espera en la soledad, la melancolía, las dulces nostalgias y la musicalidad de sus versos preservados de la violencia ideológica y reivindicativa (...). También se asemeja a Jolicoeur en los temas del viento, de la nieve, de la isla...(Charles: 104)

Tengo esta isla en el corazón
 Soy cálida como su tierra
 Vivaz como su sol
 Profunda como su mar. (Walker: 13)

Pero una mayor seguridad, un mejor manejo de la expresión (de la enunciación) parecen acompañar a Marie-Ange Jolicoeur:

Dulce, dulce cantinela

Corcheas, semicorcheas
En los parapetos de las pasarelas

En los pianos apagados
Cuatro corcheas de silencio
Para la romanza en duelo. (Jolicoeur: 35)

Incluso en la repetición en el verso y de los versos en el poema, ritmo impar que debemos sobre todo a Magloire Saint-Aude. Marie-Claire Walter et Marie-Ange Jolicoeur son las dos mejores poetisas haitianas de los años 70.

Marie-Soeurette Mathieu (1949-), que ha publicado desde 1971 *Lueurs* (*Resplandores*) y más recientemente, en 1997, *Ardémée*, habla, emulando a sus colegas poetisas, de la falta de amor en el ser amado, de soledad y de ausencia, de dejadez y abandono y de olvido de los dulces momentos de embriaguez pasados juntos. Todo deja pensar que el varón haitiano, sin riesgo de error, no anima esta forma de dependencia de nuestras mujeres. Pues las escritoras que han progresado son aquellas que fueron liberadas de sus matrimonios, en una palabra divorciadas, tanto como las que son aún alentadas por sus cónyuges. Marie-Soeurette Mathieu forma parte de la primera categoría de mujeres que reclaman su libertad, y por ende, la libertad de la escritura.

Confusos recuerdos despiertas en mí
Lejanos recuerdos que saben
Lo que fui
Que mucho tiempo jugué en el polvo
Ignorando la miseria, ignorando el ahogo
A la sombra de tus ramas conocí
La ternura
En verdad tuve momentos
De dulzura. (Mathieu: 18)

Túnel de lágrimas

Que va al país del vacío
 Nostalgia sin mañana
 Que se inclina al polo de la mirada
 Lleva mis lunas a la morada fértil
 de LIBERTAD...(Mathieu: 20)

Son al menos una docena las que publican, desde 1980, ya sea en Haití o en el exilio, sobre todo poesía. Sus nombres son : Marie-Marcelle Ferjuste, Marie-Laurette Destin, Marie-Claude Guichard, Mercédes Foucard Guignard, Margareth Lizaire, Ludmilla Joseph, Liliane Dartiguenave, Antonine Renaud, Marie-Alice Théard, Marlène Apollon, Marie-Célie Agnant, Farah-Martine Lhérisson, Mozart F. Longuefosse, Carmelle Saint-Gérard Lopez, etc. No todas tienen el mismo talento, pero ciertamente una voluntad similar de “acopiar” las conquistas anteriores. Cuatro o cinco de ellas tienen ya buena reputación literaria y continúan produciendo, ya sea ensayo o poesía. Por ejemplo Marie-Marcelle Ferjuste, autora de *Le premier jet*, 1978, (*El primer lanzamiento*), ya no ha publicado, pero era considerada al inicio de los 80 como uno de los valores más seguros de la literatura femenina. Con ella la poesía comprometida del lado femenino había alcanzado una nueva punta, la punta de buena esperanza y del comunismo internacional. Marie-Marcelle Ferjuste, llamada con razón la “Depestre” de los 80, decepcionó. Su silencio y sus metamorfosis hacen pensar que la literatura puede cambiar al mundo, pero no a los hombres.

Mercédes Foucard Guignard, la única poeta de lengua *creole* (Majodyòl, 1981), multiplica, a través de sus textos (poesía, teatro, cuentos, ensayos), los esfuerzos para poner al día las “raíces” del folclor. La leyenda de los *loas*, los *Cuentos del país de “Ti Toma”* son estudiados y luego contados por la poeta. Mercedes F. Guignard parece haber abandonado la poesía por el ensayo y el cuento, sin que ello signifique que sea mejor poeta.

Farah-Martine Lhérisson (1979-), la más joven de las poetisas actuales, recuerda esta entrada “escandalosa” de Marie-Marcelle Ferjuste, en la escena literaria de fines de los 70. Pero contrariamente a ésta última, su poemario *Itinéraire zero* (*Itinerario cero*) de 1995, es una evocación de la poesía del silencio. El “grado cero de la escritura” parece beneficiarse allí a todo nivel. El crítico Marc Exavier (2005) señalaba que “en la textura de los más hermosos versos bullen los sollozos que destrozan el sueño”. La poeta por su parte nos dice:

Mi historia despojada
 aroma de piñas
 Agachada
 a orillas del Sena”
 “La calle abre las piernas
 libre curso a la vida
 las mías la savia

La poesía de Farah-Martine Lhérisson tiene un automatismo colmado de recuerdos, de sueños y de flores con cabeza de golondrina.

Carmelle Saint-Gérard López, una de las poetisas más comprometidas del último decenio, publicó en 1996 *Crayons de pastel* (*Crayones pastel*). Título simple que no presagia ninguna pretensión. Efectivamente, a través de una poesía muy ligera, la poeta denuncia el “discurso delirante del poeta desconocido”, se confía a Dios, Alá o Jehová, borra de la noche la demencia a la que todo huye. Esta poesía, muy cercana a la de Marlene Apollon (*Cris de Colère-Chants d’espérance*, 1992, *Gritos de cólera-cantos de esperanza*) y de Marie-Célie Agnant (*Balafres*, 1994), privilegia la inspiración sobre el estilo. El amor y el compromiso social o político constituyen temas principales de esos tres poemarios.

Dos escritoras haitianas de la diáspora

Micheline Dusseck y Edwidge Danticat puesto que las dos resultan prácticamente desconocidas para la mayoría de los lectores latinoamericanos. Edwidge Danticat, residente en los Estados Unidos escribe en lengua inglesa mientras que Micheline Dusseck de lengua francesa y créole, es la única novelista que hemos encontrado que aunque proviene del Caribe no hispano, escribe en español, lo que problematiza la creación literaria misma. Esta elección permite incluir a Dusseck dentro de la nueva narrativa de escritoras latinoamericanas.

Como escritoras negras, las dos han superado el silencio socialmente adscripto a las mujeres de su raza por el discurso dominante. Recordemos que la voz de la mujer negra fue silenciada primero por la opresión física hacia los esclavos y posteriormente también excluida de su cultura. Es bien sabido que las diferencias de clase y de educación, la falta de los más mínimos recursos materiales de supervivencia impiden que este grupo marginal adquiera una voz.

Por su parte, Gisèle Pineau, escritora de Guadalupe, denuncia los prejuicios fundados en el color de la piel “ese pigmento maldito” que ella misma padeció en la escuela en Francia en los años sesenta:

La piel negra, fea, sucia, salvaje y repugnante para los ojos de los Blancos de mi infancia. [...] yo no viví una infancia antillana en el Trópico. Conocí la ciudad, esos inmuebles grises alineados, el frío de los inviernos en Francia, la nieve, los tapados de lana y el indecible sentimiento de sentirse excluida, inadaptada, desplazada en ese ambiente blanco-prolijo-policíaco (blanc-carré-policé). [...] ¡Vuelve a tu país! [...] Única negra caminando por las calles bajo la mirada incalificable de los Blancos, tan numerosos. (Pineau, 289-290)

Los logros de la mujer burguesa tampoco son compartidos con sus hermanas de color ni con las mujeres campesinas, realidades sociales que tanto hombres como mujeres en conjunto deben tratar de superar. En su obra se pone de manifiesto que ambas escritoras han logrado imponerse, desafiando el pensamiento binario en

Occidente y no estar simplemente relegadas a los márgenes de la literatura. En la actualidad, podemos afirmar que la literatura de Haití ha alcanzado la mayoría de edad puesto que los discursos subalternos han descentralizado los discursos monosémicos dominantes. Sin embargo, su especificidad la sitúa siempre entre dos lenguas y dos culturas. Se trata de una encrucijada cultural que la transforma en escritura de frontera.

Edwidge Danticat ha contribuido a enriquecer el canon de la literatura estadounidense ya que en ese país las literaturas étnicas se tornan cada vez más creativas y prolíficas. De igual modo, el discurso feminista latinoamericano debe incluir dentro de su campo analítico a la literatura escrita por latinas radicadas en los Estados Unidos. Entiéndase por latinas a las chicanas, puertorriqueñas y cubanas que escriben en inglés -como Danticat- o en *spanglish*, una simbiosis de español e inglés.

Como vemos, en el nuevo milenio, el cruce de fronteras culturales es inexorable. Ya sea por razones políticas, los más, huyendo en busca de trabajo o de una mejor calidad de vida. El haitiano expulsado de su isla de origen, apenas coloca un pie en suelo extranjero se transforma en un marginal por su piel, su religión, su cultura, nacionalidad u origen social. Privado de su lengua y sus costumbres, debe confrontar su alteridad “periférica” frente a una cultura diferente, hegemónica. ¿Cómo reacciona ante esta experiencia inédita? El exilio interior será visceral.

Saldrá a la luz en su creación artística, condicionando siempre su discurso literario. Identidades desterritorializadas. El tema de la identidad es rico y controvertido. En los últimos años - como muchos teóricos de estudios culturales lo han señalado, ciertos términos como hibridación, mestizaje, alteridad, multiculturalismo, diálogo de culturas, etnicidad, heterogeneidad y transculturación, han cobrado gran relevancia. Estas nociones son pertinentes para el tema que nos ocupa ya que las diásporas

haitianas, por su protagonismo se han transformado en un escenario privilegiado para el análisis de las relaciones interculturales.

Para estudiar esta abigarrada identidad cultural, también hemos escogido algunas autoras representativas de la narrativa haitiana. Las obras escogidas son unos fragmentos de los cuentos *Krik? Krak!* de Edwidge Danticat y la novela *Ecos del Caribe* de Micheline Dusseck, que además escribe en español, pues vive y trabaja en España.

Los nueve cuentos que constituyen *Krik? Krak!* evocan la infancia en el país natal, la pobreza endémica, la lucha por la supervivencia, la persecución política, el terror de estado así como también la vía de escape que significa el destierro, la prostitución, la magia y la muerte.

Textos crudos, dolorosos, pero a pesar de ello subyace un lirismo reconfortante, que denuncian una realidad transnacional que se repite a través del Caribe, como la exclusión, la pobreza del hombre negro, el trauma de la esclavitud, pero por sobretodo, específicamente, la novela narra la historia de tres generaciones de mujeres: Simone, Lamercie y la más joven Erzulie. Los eventos narrados van desde 1912 (con la ocupación de los marines norteamericanos) hasta los años 70. La novela contiene referencias a todos los hechos históricos que han acontecido en Haití. Pero el interés de esta novela reside en nuestra opinión, en las maravillosas historias que reivindican el papel de las mujeres haitianas que como Sísifo logran remontar la roca a la cima y sobreponerse a su destino. Es preciso imaginar a Sísifo feliz.

Conocemos hasta la saciedad que Haití es uno de los países más pobres e inestables del mundo, un país devastado por tantos infortunios. Baste recordar el último terremoto. El exilio es medular y aviva la memoria de estas mujeres desterradas. La

nostalgia las estimula a reescribir el pasado, esto es, constituir una memoria específica, expresión de sus luchas e intereses.

Sin dudas, esta afirmación identitaria no ocurre sin problemas. Incluso la lengua, uno de los elementos unificadores de una colectividad, debe conquistar su legitimidad. Con frecuencia sustituyendo la asimilación por la fragmentación, la integración por el separatismo o refugiándose en la construcción de ghettos. No es casual que un suburbio de Miami se llame *Little Haiti* o que Brooklyn se haya transformado en un barrio de marginales en donde los indigentes, acorralados por la policía o perseguidos por la justicia, encontraron refugio en los años sesenta. El “sueño americano” de la inmigración se transformó para algunos haitianos en una verdadera pesadilla.

Edwidge Danticat, de lengua materna *créole*, pero anglófona por su escolarización en el exilio (llegó a EEUU a los 12 años), es además francófona por su formación universitaria, ha sido distinguida entre los 20 jóvenes talentos estadounidenses. Llega a la escritura en la década del noventa. Por sus numerosos premios, una prestigiosa editorial se comprometió a editar de por vida, todo lo que la joven Danticat escriba.

Micheline Dusseck realiza exactamente lo mismo que Alejo Carpentier, autor de *El reino de este mundo*, escribe también para lectores de habla hispana sobre una realidad histórica de Haití. Estas incursiones que trascienden lenguas y geografías, revelan que el Caribe es un sitio de una continua diseminación, un espacio en donde se intercambian gran variedad de procesos socioculturales.

Si en la actualidad, la república de Haití está sumida en el caos, posee sin embargo una peculiar biografía. Su independencia en 1804 se transforma en la primera consecuencia de la Revolución Francesa en América y caso único en la historia de la humanidad, surgida de una revuelta de esclavos. Primera República Negra del mundo.

A pesar de su pasado glorioso, la misma no logró acceder a los beneficios de la Revolución Industrial, en el siglo XIX. Tampoco pudo escapar del mimetismo posterior que sigue generalmente a los países colonizados. En ese mundo maniqueo amo-esclavo el mulato reemplazará naturalmente al blanco reinstaurando el círculo vicioso de la violencia padecida. Los enfrentamientos raciales entre negros y mulatos son moneda corriente aún en nuestros días.

El prejuicio racial por causa de “ese pigmento maldito” ha provocado un sinnúmero de desgracias en Haití. La “blancofilia” sigue al orden del día y se expresa con virulencia como un resabio del racismo colonial. Para comprender el trauma inicial provocado por el colono, recordemos que durante la esclavitud, la violación, el aborto y el suicidio fueron prácticas frecuentes. Consecuentemente esta literatura no podía nacer sino como un grito de dolor y de protesta.

Ser migrante y también “indocumentado” en América del Norte o en países centrales no es fácil. Como se trata de una minoría “visible”; no ser blanco o rubio en países en donde la discriminación es moneda corriente, larvada sino “institucionalizada”, es uno de las peores angustias que acosan al exiliado: el encierro en la diferencia. Ser pobre en países ricos puede transformarse en un modo de vida alienante o esquizoide. Al fin de cuentas, el marginal, el alienado, el perseguido y el exilado no son sino la cara oscura fabricada por quien detenta el poder.

El único mundo posible parece prescribir que el amor sólo puede florecer fuera de Haití, libre de los impedimentos económicos y políticos, como lo revela el último párrafo de la novela *Ecos del Caribe*:

Fue así como decidieron casarse y separarse por amor. Quizá conseguirían reunirse algún día. Quizá también algún día, a pesar de estar lejos de la amada patria, llegarían a ser felices y a comer (a falta de perdices) pollos comprados en los supermercados y hamburguesas con coca cola. ¡Aibobo! (Dusseck: 297)

La enorme migración de haitianos hacia los puertos de Florida ha creado un nuevo tipo de marginal, los *boat people*, esos balseros anónimos tristemente popularizados por los medios de comunicación que deben sobreponerse a las pruebas del mar. Con justicia, acaban de incorporarlos como heroicos personajes a las letras haitianas. La deuda queda saldada.

Durante la travesía algunos imaginan Florida, como una Meca soleada, muy diferente de otras regiones de los EEUU en donde nieva mucho. Sin embargo, no son concientes que esos puertos soleados van a transformarse en campos de concentración y la mayoría de ellos serán tragados por el mar. Otros pasarán a integrar la larga lista de los indeseables de Miami. Su destino e integración son inciertos, aún para aquellos que logren legitimarse con documentos auténticos. Como sus hermanos de islas vecinas, todos correrán la misma suerte:

En las Bahamas, los haitianos son tratados como perros [...] Para ellos no somos seres humanos aunque nuestras músicas se parezcan como nuestros pueblos. Aunque todos tengamos ancestros venidos de África y que hayan tal vez atravesado juntos los mismos océanos. (Dusseck: 24)

Las condiciones infrahumanas del viaje de esos “Hijos del mar” que intentan una última oportunidad de supervivencia se torna por momentos patética:

Al cabo de algunos días de mar, se descubre el olor de todos los peces que hemos comido en nuestra vida, [...] Odio tanto ese olor. Al igual que el olor de esta gente que apesta. [...] El sol aparece y se esconde. Así sabemos que un día ha transcurrido. Imagino que regreso a África. Llegaremos tal vez a Guinea, para vivir cerca de nuestros espíritus, para reencontrarnos con todos aquellos que nacieron y murieron antes que nosotros. (Dusseck: 18, 23-24, 27, 35)

Ginette Adamson, una haitiana del exilio, en un artículo sobre la representación de la haitiana, denunciaba en 1994, la condición de la mujer en su país natal. En primer

término se ocupa de la campesina, tradicionalmente ligada a la tierra. Ella piensa todavía en sus ancestros africanos mientras que la burguesa citadina sólo recuerda su descendencia europea. Sin embargo, una tercera categoría de mujer solicita su atención: Se trata de las campesinas que emigran a la ciudad en busca de trabajo. Sueñan con ser empleadas domésticas. “Éstas no piensan en África ni en Europa sino sólo en comer y tener un lugar a donde dormir”. (Adamson, 1994)

Les enfants de la mer, cuenta el destino trágico y anónimo de estos viajeros. Nómadas, tragados por el océano, muertos sin sepultura. Las costas de Florida deben ser, para esos condenados, el equivalente de los espejismos del desierto. Que los balseros hayan definitivamente entrado en la literatura de Haití, a través de la escritura femenina es ciertamente sintomático. Que ese neologismo venga de la lengua inglesa es también significativo. Que este homenaje venga de una joven escritora es todo un detalle.

Sin embargo, el primer gran choque cultural vino del exterior: la ocupación norteamericana en la región (en Haití se extendió desde 1915 hasta 1934). En todos los textos haitianos contemporáneos, esta ocupación se torna un tema recurrente, casi obsesivo:

...un grupo de hombres instalados en un rincón hablan ruidosamente de política.
[en New Jersey] Nunca más los Yankees en Haití (...). Acuérdense de cómo se comportaron en los años 20, durante la ocupación. Trataron a nuestro pueblo como ganado. ¿Y los balseros? Dijo alguien. Es por culpa de ellos que nos meten a todos en la misma bolsa. (Danticat 1995, 72-73)

El segundo gran choque, es la larga dictadura de los Duvalier, padre e hijo (1957-1986) quienes introducen el terror de Estado como “método” político. Situación insoslayable, para comprender el discurso haitiano contemporáneo: “El miedo divide a los haitianos según criterios de color, de pertenencia religiosa, de origen geográfico...

pero también [por el aspecto que nos interesa aquí], el miedo establece una barrera entre los haitianos del interior y del exterior”. (Girault: 1988)

El testimonio de Erzulie también es prueba contundente sobre las prácticas dictatoriales llevadas a cabo en Haití:

Ella más sagaz, prefería una separación que perderlo para siempre. No tenía la seguridad que en algún momento o por alguna nimiedad, no fuese a dar con sus huesos a la cárcel o muriese bajo la bota de un partidario del dictador. Y ese riesgo sólo podía evitarlo alejándolo del país. (Erzulie: 296)

La mayoría de los migrantes vienen del mundo rural (75%), son pobres y analfabetos (80%). Se trata de una mano de obra menos calificada que la de los cubanos, portorriqueños, dominicanos o los jamaquinos.

Interesa señalar tres características que se entrecruzan y que no deberíamos ignorar:

- 1) La dificultad de una evaluación cuantitativa precisa, dado que no existen censos demográficos en Haití.
- 2) El carácter clandestino de las migraciones haitianas: boat people, trabajadores golondrinas, indocumentados...
- 3) El aspecto multipolar de una emigración que se dirige hacia cualquier región del Caribe sin importar la lengua o la cultura intrínsecas.

Haití no escapó como muchos países de América Latina a una sucesión de dictaduras sanguinarias. El *affaire* de los *boat people* puso en el tapete la verdad al descubierto y la fragilidad del régimen (1979-1981). La comunidad internacional conserva en la memoria colectiva a esos “fastidiosos predecesores” que escapaban también, de los países comunistas como los balseros de Cuba o de Vietnam.

Durante largos períodos, numerosos campos de detención fueron creados tanto en los EEUU como en Puerto Rico. Los medios de comunicación revelaron por

entonces, las condiciones de miseria, ignorancia e insalubridad extremas de esas masas migrantes que debieron padecer toda clase de discriminación. La joven Danticat la denuncia con la sigla “M.O.H.” (malos olores haitianos). Los medios de comunicación repiten a saciedad las “4 H” para execrar a estos apátridas, acusándolos de consumir “heroína”, de ser “hemofílicos”, “homosexuales”, además de “*Haitianos*”. (1995: 69). El prejuicio hacia la República de Haití perdura en el imaginario colectivo.

En obras como *Ecos del Caribe* y *Krik? Krak!* surge un espacio metonímico que recrea y reivindica toda la cultura antillana. Los mismos permiten acercarnos a los verdaderos paradigmas de esta cultura que no presentan connotaciones negativas puesto que en América Latina como en el Caribe, se acostumbra a ver circunstancias maravillosas en la realidad, podemos todavía sorprendernos y admirarnos ante la aparición de la magia y de los milagros, sobre todo cuando, gracias al amor, todo se vuelve gozo, sin que se pueda explicar el porqué de la ocurrencia del amor, como nos lo muestra la escritora haitiana Micheline Dusseck, en una agradable prosa poética:

Abrió la puerta y le alcanzó en plena cara el perfume inconfundible del amor: olor a olas de mar y al azul del cielo, olor a esperanza, a promesas, a frases susurradas [...] Probó la sal en la cocina y le supo dulce. Cortó un limón y lo exprimió en su boca, y de la fruta salió un jugo suave y dulce como la miel.

Krik? Krak! nació apenas se retiraron las tropas americanas de la isla lo que nos autoriza a leer esos cuentos como un llamado de atención a la memoria colectiva al mismo tiempo que como un hálito de esperanza del retorno a la democracia en Haití.

Para resumir lo planteado hasta aquí podemos decir que si aquí se reivindica el mestizaje cultural es porque vivimos en una época en la cual los fanatismos a nivel planetario causan estragos cuyas consecuencias son inquietantes. Las nuevas tecnologías y los medios de comunicación comienzan a familiarizarnos con el horror y todo tipo de imágenes aberrantes sin denunciar cabalmente las nuevas formas de

“purificaciones étnicas” y la literatura postcolonial del nuevo milenio se presenta como una verdadera toma de conciencia para demostrar que los viejos conceptos de raza, nacionalidad siguen vigentes.

Los escritores postcoloniales o post-apartheid van a servirse de su pluma para denunciar esta injusta situación. La literatura se vuelve ahora militante, para rebelarse contra toda idealización etnocéntrica o folclorización alienante de la que han sido objeto durante siglos.

El exilio es medular en la literatura postcolonial. El haitiano dócil no existe, el machete se ha transformado en pluma para escribir historias. El exilado es un ser desplazado que se debate entre la nostalgia y el duelo. Sí, hemos privilegiado la voz femenina postcolonial puesto que el mundo caribeño, por razones históricas conocidas, es ancestralmente un mundo monoparental y fundamentalmente matrifocal.

Proponemos que sus textos (*Krik? Krak!* y *Voces del Caribe...*) sean leídos como testimonios que permitan desentrañar el protagonismo de la mujer haitiana. Retomando el concepto de marginalidad a la que aludí en los comienzos de esta exposición, interesa señalar que las escritoras del exilio han hecho de su “marginalidad irremediable” el meollo de su estética. Es evidente que a veces su ideología se mezcla frecuentemente con la política, puesto que intentan incorporar el “yo individual” siempre conflictivo a un “yo colectivo” aún más problemático. En el seno de un país de recepción, tanto Danticat como Dusseck continúan re-visitando el país quebrado que dejaron siendo niñas y el corazón late al ritmo del exilio.

TERCERA PARTE
OTROS MODOS DE REPRESENTACIÓN

CAPÍTULO 8

PARA VISIBILIZAR MÁS:

OTROS REPERTORIOS DE CREACIÓN

Gloria Rolando, la imagen visual transfronteriza

No es muy amplia, todavía y lamentablemente, la promoción de la obra de las realizadoras en el universo audiovisual aunque, tras la legendaria y desaparecida Sara Gómez, otras voces femeninas han expandido su ego en la creación del cine y el video como medio de la expresión, también, desde una mirada, otra, donde se explicita el género como forma de manifestación del ser y del existir para atrapar la sustancia de la historia y de la humanidad, desde aquí contadas por mujeres signada, además, en la presencia de Gloria Rolando por sus raíces negras.

Se le reconocen al menos tres importantes documentales: *Oggún, un eterno presente*, (1991) que gira alrededor de la mítica figura del intérprete de cantos africanos Lázaro Ross; *Los hijos de Baraguá* (1996) sobre la presencia en Cuba de emigrantes anglófonos procedentes del Caribe, y *Los ojos del arco iris* (1997) donde se entrevista a la luchadora afroamericana *Assata Shakur*.

En su filme de ficción, *Las raíces de mi corazón*, se propuso descubrir lo que pasó en 1912, un período significativo para los negros cubanos y al que hemos hecho referencia en este trabajo a través de una historia personal. La trama está vinculada al partido de los independientes de color. Es una reflexión, una búsqueda de las

complejidades de la investigación histórica sobre un hecho que todavía sigue sin justificar.

Gloria Rolando se autodefine cuando expresa: ‘no caemos en el mecanismo del sexo y de la superficialidad. Por eso, hay que comer tierra, pero con orgullo’⁹³ Quizás ese aliento primario le viene de sus ancestros africanos, sustancia nutricia del ser y la identidad nacionales.

Pero será en el trabajo de campo, al pie de la filmación, donde esta mujer se crece y continúa la forja de su vocación de cineasta que deviene luego, por limitaciones técnicas y financieras, en videasta. Así resultará asistente de dirección y colaboradora de notables cineastas como Santiago Álvarez, Bernabé Hernández, Santiago Villafuerte, Rogelio París y Enrique Colina, entre otros, en la documentalística, y en la ficción lo será de Pastor Vega, Sergio Giral, y Manuel Herrera.

Junto a Santiago Villafuerte, se encuentra con el Caribe durante la realización de *Tumba francesa*. Asumió la investigación y elaboró el guión tras un intenso laboreo sobre Haití, la revolución haitiana y la presencia de esa emigración en la zona oriental de Cuba.

La exhibición de su documental *Oggún* en distintas universidades de los Estados Unidos, significó la revelación de su obra en aquellos medios donde se le recibiría, no sin contradicciones, y se le respetaría. También significó, como mujer negra y artista, la aprehensión del medio afroamericano, el conocimiento de sus especificidades, de sus convergencias y divergencias con la naturaleza del afrocaribeño y en particular del cubano. En Nueva Jersey comenzarían los contactos que, en toda la década del noventa se produjeron y que le han permitido llevar la voz de Cuba a Oregón, Florida, Washington, Boston, Atlanta, Nueva Orleans y Nueva York.

93 Entrevista a la artista publicada en la Revista revolución y Cultura. La Habana, 1998, p25, 26

Su choque ya físico, con el entorno caribeño, se produjo en Jamaica y Barbados gracias a su participación con *Oggún* en festivales de televisión, en 1993. Pudo intercambiar con los colegas del área y constatar que para ellos es necesario y urge, mostrar “nuestras imágenes del Caribe y no lo que se da, lo exótico, el cocotero y la mulata; descubrir y denunciar cómo se distorsionan las historias verdaderas que no se cuentan”.⁹⁴

Al incursionar en el tema de la diáspora caribeña, la presencia que ya se le había revelado con fuerza al trabajar en el documental *Tumba francesa*, conoce de las diferencias sociales en el batey -el barrio americano, el latino y cubano, y el de antillanos emigrantes-. Cuenta la historia de la emigración concentrada en el oriente cubano.

Decidió contar la historia de toda esa emigración aglutinada en ese poblado del oriente cubano, para lanzarse a la exploración de las esencias universales para su discurso de videasta. Ella lo dedicará a George Lamming, Re Nettleford y a Nicolás Guillén, tres figuras emblemáticas del Caribe insular: de Barbados, Jamaica y Cuba. La historia de la emigración brotaba, para ella, ‘*desde los ojos de los abuelos*’, y pasaba a revelarnos cómo los procesos de transculturación dejan la huella de la cultura africana como señal de espiritualidad.

En Gloria Rolando habita el mundo del Caribe y se explicita en *Los ojos del arco iris*, donde refleja la lucha de la mujer de nuestra época, recrea de nuevo, el mito de la santería desde el universo de las mujeres guerreras, con la figura de *Oyá*, la reina de Koso. ‘*Ellas saben cómo sobrevivir en este mundo... luchando, luchando...*’.⁹⁵ Es

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ Ibidem

verdad, estamos ante una divisa muy personal: Gloria hace de su propia obra una especie de alter ego.

En *Eyes of the Rainbow*, muestra la vida de una mujer afroamericana, luchadora de estos tiempos. Es el testimonio de la diáspora femenina, potenciadora de las raíces ancestrales, en una especie de reflexión coral.

Con ello, confiesa que comenzó a sentir que toda esa gente formaba parte de su historia. Dos culturas, dos pueblos se traducen en su obra cuando atrapa vivencias e inquietudes de la comunidad afroamericana, donde conoce, de viva voz, la presencia legendaria de *Malcolm X*, de *Martin Luther King Jr.*, de los Panteras Negras, el complejísimo mundo de la lucha por los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos y el mismo proceso de cambios y de contradicciones. Desvelar tales esencias fue para ella una invitación apasionante que asumió con rigor y profesionalismo y que le sirvió, también, para ampliar el trazado de su propia perspectiva como mujer negra, en comunión y diálogo con la cultura caribeña, cubana y norteamericana. El latido de sus familiares, de sus ancestros y de su propio imaginario vive en cada uno de sus documentales.

Al comentar sobre un nuevo proyecto en fase de producción, *Historias de caimaneros y cubanos*, afirmó que su antecedente es el documental *Los hijos de Baraguá*, realizado en 1995 y que aborda el tema de los inmigrantes de las islas del Caribe anglófono hacia Cuba. Sus protagonistas, pobladores de la provincia de Ciego de Ávila, representan el mundo del central azucarero y tienen como trasfondo la historia de quienes vinieron desde varias islas caribeñas hasta Cuba para trabajar en las plantaciones cañeras. Con *Historias de caimaneros y cubanos*, mostró las relaciones intercaribeñas en el ‘mundo’ del mar que une a las islas, que cruza y borra fronteras.

El análisis particular de la obra de Gloria Rolando desde un enfoque étnico y transfronterizo -casi inexistente en Cuba- ofrece satisfacciones, contradicciones, desconciertos, pero sobre todo, esclarecedoras lecciones sobre el entramado identitario cubano y su apenas reconocida pluralidad.

La documentalística de Gloria Rolando, demuestra cómo las identidades femeninas, sexuales, religiosas o raciales en el siglo XXI, establecen nuevos circuitos de intercambio cultural y comienzan a dar vida a comunidades o grupos sociales visibles que, han fortalecido y enriquecido sus repertorios de identidad a la vez que han desdibujado las -quizá inexistentes- fronteras entre culturas. Gloria Rolando resignifica las relaciones intercaribeñas en el “mundo” del mar que une a las islas.

Belkis Ayón, *efik*, *efor* y *oru-bibi* en femenino.

La contribución de las negras artistas cubanas tiene en Belkis Ayón su representación tan joven como genuina. Su juventud, los reconocimientos que ha tenido su obra artística, su personalidad, es tan accesible, franca y abierta como su risa. Pero no confundir tales atributos con la vehemencia, y la pasión, de la creadora.

Belkis Ayón, con acerada lucidez sabe los derroteros de ayer y de hoy de su obra, su humildad y su orgullo, son rasgos que coexisten en la auténtica artista que es. Aunque en su fuero interno todo gran artista sabe que lo es, el desafío al tiempo está planteado y el tiempo, a su vez, la retó a ella y le ganó la partida, se suicidó, cuando todavía era muy joven .

La Cena, uno de sus grabados emblemáticos, fue vista por primera vez en público en 1988 en la galería Servando Cabrera del municipio habanero de Playa, la concibió para imprimir con colores pero ya impresa y exhibida no estuvo satisfecha con

los resultados, y se dedicó entonces a prepararla para su tesis de grado y en 1991 la modificó y la llevó a blanco y negro.

Describir esta obra pictórica es demostrar la fuerte impronta de África en la obra de esta artista, su manera de asumir su identidad étnica, y de hacer visible esa parte de la nación cubana silenciada o en el peor de los casos “folklorizada” hasta el ridículo. Recorramos, como en un cuento, o sintamos como con una poesía, la aventura de ciertos ancestros africanos.

La idea principal partió del famoso cuadro de Leonardo da Vinci: *La Santa Cena*, pero solo como idea principal. Esta *cena* de Belkis, es de mujeres, y como excepción solo aparecen dos hombres, uno que está a la derecha, la figura negra que está completamente indiferente, como que va a salir de la composición y otra que tiene el rostro negro. Una de ellas, la primera, arriba a la izquierda, tiene la cara tapada con las manos.

El mito es una manera privilegiada de explicación de la realidad en nuestros pueblos caribeños. Metarrelato que se evidencia en los hechos más puntuales de nuestra historia. En el Caribe, acerca de cualquier hecho explicado de manera convencional aparece una razón mítica, una interpretación otra de todas las cosas. Por su parte, el rito que escenifica lo que ya nos ha sido contado por el mito, es la acción con que se manifiesta la magia, la forma de dominación de esa realidad

Son significativos los elementos de la mitología presentes. Uno de ellos es el fondo. Está hecho con los anaforuanas o “firmas”⁹⁶: la cruz, el círculo y la cruz dentro del círculo, simbología de las diferentes ramas que influyeron o donde surgió como tal el mito, y las sociedades Abakuá, efik, efor y oru-bibi. El signo + corresponde a efik, el **O** a efor y el signo + dentro del círculo a oru-bibi. Otro elemento que utiliza es la

⁹⁶ Son elementos pictóricos y de carácter simbólico de la secta, Abakuá (solo de hombres). Es de origen africano, con fuerte presencia en Cuba.

escama. La escama del pez, sagrado. Y también el tipo de simbología, para significar al hombre de la piel de leopardo, es de círculo concéntrico, un poco alargado con varios puntos alrededor. Y, además, figuras que tienen un diseño que sugiere una relación con la feminidad.

Cuando alguien que está en proceso de ser iniciado va a entrar al cuarto sagrado, al Fambá, antes de penetrar en el mismo le vendan los ojos. Es como una especie de *cena* ceremonial. Como en el cuadro aparece una figura que se está iniciando o que se va a iniciar, aparece con los ojos vendados. Otra figura tiene una serpiente alrededor del cuello, pues en la mitología abakuá, es el animal que envía el brujo de la tribu para averiguar qué había ocurrido en el río cuando el pez Tanze desaparece. Entonces el Nasakó envía dos serpientes a ver qué ha pasado. Y en el camino de regreso se le aparecen y sorprenden a Sikán que se asusta y deja caer el güiro que llevaba en la cabeza. Por eso la serpiente siempre es una compañía para ella. Puede ser de amenaza, puede ser de prevención, o ser simplemente compañía. Y en dependencia de la idea también podría interpretarse como un símbolo fálico. El pez era la vía, el vehículo que contenía el secreto, y el secreto era una voz. El pez es el ser sagrado. En esta cena de mujeres dos figuras llevan la piel del pez, relacionando de ese modo el destino del pez con el destino que va a tener o que tuvo Sikán.

Se supone que entre los abakuá la mujer no representa ningún papel, está fuera de ese mundo, por lo que nos atrevemos a pensar en lo atrevido y trasgresor de esta obra. Pero resulta que esta artista ejemplifica lo que ya en este trabajo definimos dentro de la concepción feminista del arte, por lo que podría parecer ciertamente irreverente la presencia femenina en un contexto privativo del hombre, sin embargo resulta muy valiente reconocer y con ello reivindicar que fue una mujer la que descubrió el secreto. Y ese secreto era la voz.

Según el mito, apropiarse de ese pez que contenía la voz, significaba que quien lo alcanzara sería la tribu más rica y más próspera. Era el poder. En realidad el pez era la reencarnación de un viejo rey que vaticinó tales acontecimientos. La culpabilidad de la mujer al descubrir el secreto la eliminaba de los rituales del universo abakuá, que como tras, es también una religión machista. También se cuenta que, que la mujer es excluida por haberle entregado información a la tribu enemiga.

Sin embargo, no es necesario que un espectador tenga los conocimientos de los mitos, del ritual abakuá o los significados de cada uno de sus componentes para admirar o impresionarse ante esta obra.

¿Qué tiene ese grabado? Primero que todo, el misterio. Esos personajes, aparentemente pasivos, traducen una atmósfera de tensión, de sospecha. Extraños comensales que, además, son símbolos. Hay una sensación de incertidumbre por el peso de lo alegórico. Diríase que nos retan, por la propia escena que nos presentan esos desconcertantes protagonistas, al remontarnos hasta las brumas de los primeros tiempos. Ahí están, simultáneamente, el mito y la compleja materia humana; trascienden el tiempo y llegan como algo telúrico, insondable. Si hay un elemento de relevancia simbólica en los personajes de las obras de Belkis Ayón, son los ojos. Impresionan, intrigan. Son ojos que “miran” muy directamente, están ahí siempre mirándonos y haciéndonos cómplices de lo que estamos viendo.

El hecho de ser “personajes” que no tienen un rostro definido está contribuyendo a alimentar el mito y el símbolo. No hay ningún detalle que los sitúe en un contexto histórico: no tienen ropa ni peinado. Por esa ropa o por ese peinado podría deducirse que son personajes de tal o más cual momento. Son concebidos, pensando en un episodio del universo abakuá que se quiere representar, y también un poco más, hay

algo más siempre. Los personajes están “llenos” a través de las texturas, de las formas, La ropa es la piel que estos exhiben en dependencia de lo que se quiere transmitir

Confiesa que pudo apropiarse de los conocimientos del mundo abakuá, y llegarle con tanta fuerza hasta convertirlo en tema y sujeto de su obra artística mientras estudiaba grabado en San Alejandro⁹⁷, y por la influencia familiar. Podría decirse que se desprende, en el mismo proceso creativo, de muchos de esos mitos, pero son elementos fijos en su obra. Sigue usando el personaje de Sikán, el pez, el chivo, las escamas, la serpiente, papeles arrugados, pero con otros contenidos. Usa la colografía porque le parece la técnica más adecuada para “decir” lo que quiere. Eso es lo primero. Además, es la técnica con la que puede trabajar grandes formatos.

Su relación con el universo abakuá es tan afectiva, como cognoscitiva. Es la vía, la manera, la solución que encontró para decir lo que quiere, y posee la teatralidad de las ceremonias de los abakuá. Es como llevar el teatro a la religión. Entre sus referencias plásticas, además de las del universo abakuá, también se hallan los iconos bizantinos. Dicha referencia es puramente formal, por ejemplo, los arcos de los retablos y la idea de la invención iconográfica.

El hecho de ser mujer y negra, de alguna manera hace que refleje personajes desafiantes, aunque dice no proponérselo. Parte de los mitos abakuá como fuente de su producción creadora, pero el resultado, la obra de arte como tal, trasciende los motivos que la originaron para universalizarse. Se le puede dar más de una interpretación, impresiona, no ya por el dominio que pueda tener del tema sino por el indiscutible resultado artístico.

Sandra Álvarez, *Negra cubana tenía que ser: Una bitácora feminista y negra*

⁹⁷ Escuela de estudios superiores de artes plásticas en La Habana, Cuba

Cuando en junio del 2006 creó la bitácora *Negracubana tenía que ser*, Sandra Álvarez, trabajaba de manera voluntaria en el sitio feminista *Les Penelopes*, que escrito desde Francia, presentaba algunas noticias en español pensando en las lectoras hispano-parlantes que navegaban esa *Web*. Ese momento marca su entrada en el ciberactivismo feminista, en el que su contribución constituiría la semilla de lo que luego la posicionó como una ciberfeminista cubana y participaba activamente en el *Sitio Mujeres en Red*.

En aquellos momentos iniciales estableció una creciente comunicación con algunas ciberfeministas extranjeras. Fue así como escuchó por primera vez ese concepto, y nació en ella la necesidad de utilizar *Internet* no solo como herramienta para la lucha sino como fin en sí mismo. Se definía radical y creía hasta las últimas consecuencias, en el ambiente digital y su papel para subvertir el discurso que sobre la mujer se publicaba “en papel”. Su primer post, el 3 septiembre de 2010 fue toda una declaración de intenciones:

Acá va mi primer post en WordPress

Bienvenid@s tod@s Negracubana tenía que ser. Una bloga hecha pensando en las mujeres negras cubanas y sobre todo pensando en mí. Ahora mismo estrenando blog en WordPress.

Aún estoy en construcción. Y como bloguera que está aprendiendo aún tengo que poner a punto este espacio. Así que pido paciencia por las imperfecciones y sobre todo solicito sugerencias, críticas y comentarios. Pero acá estaré *pa* seguir luchando por las mías!!!

Saludos

La bloguera Sandra Álvarez, se propuso apoyar la tendencia -aun existente en la red- que propone el uso del español como una manera de legitimar la identidad iberoamericana, y determinó alojar su servidor en España ante la imposibilidad de hacerlo en Cuba. Fue que en *Blogia*, donde tuvo la primera bitácora.

Su participación en el encuentro de Género y Comunicación, organizado en 2006 por el Instituto Internacional de Periodismo en Cuba, le motivaron de manera

definitiva a gestionar con más riesgos que certezas, su *Negracubana tenía que ser* que a decir de la autora, “ahí esta vivita y *conflictuando*”. (Álvarez, 2012)

Cada uno de los términos, que componen el título de su blog, tiene una intencionalidad marcada. Lo de “cubana”, le posiciona ante otras negritudes y realidades, le diferencia de otros negros y negras de otras latitudes e imprime a sus vivencias un sello particular y con ello asume un mestizaje, más allá del color de su piel, y sexualidad iconoclasta que nada tiene que ver con las categorías que un día inventaron para describir “comportamientos erótico-amorosos”.

Para esta creadora negra, el ciberfeminismo implica mucho más que tener una bitácora en *Internet* dedicada a la equidad de género. Implica también apropiarse del lenguaje de los 0 y los 1, lo cual le dispuso a aprender de manera autodidacta los entresijos de las nuevas tecnologías en las precarias condiciones de estos medios en Cuba. Más allá de usar las PC para difundir las luchas feministas el ciberfeminismo también conlleva, como han reconocidas muchas activistas, desvelar los presupuestos machistas, misóginos y patriarcales que hay detrás de los ordenadores y la Red. De ahí la importancia de la “apropiación cibernética”. Con ella elimina la brecha tecnológica que entre hombres y mujeres emana del uso de *Internet*, un paso más hacia el empoderamiento de la mujer. Este es otro de los ejes fundamentales del trabajo para las ciberfeministas. En el caso de Sandra, queda demostrado. Lo aprendido le ha permitido, luego desenvolverse como *webmaster* de dos *Sitios*: el del proyecto *Sidacult* de la Oficina Regional de la UNESCO y el del Centro Nacional de Educación Sexual.

Espacios como *Lo personal es político*, *Creatividad feminista* o *Kamasutra Lésbico* son cibercomunidades, completamente autónomas creadas y gestionadas por mujeres, espacios en definitiva, legítimos, confiables y de crecimiento personal.

Según palabras de Sandra Álvarez, *Negra cubana...* es una bitácora centrada especialmente en sus vivencias como afrocubana, las que por (casi) 40 años han estado marcadas por el racismo y la discriminación racial. Lamentablemente, la situación no ha cambiado mucho, quizás es muy poco tiempo para extirpar el racismo y la discriminación racial del corazón de esta nación. Lo evidencia cando escribe:

Ennegreciéndonos para tomar partido

No me alcanzaron los dedos de las manos pa contar las 21 NEGRAS que son miembros del Comité Central del Partido Comunista -conté aquellas que irremediamente se considerarían como tal-, más una en el secretariado y otra en el buró político.

... es una evidencia de que las inequidades solo se salvan (o saltan) cuando queremos, intencionalmente, hacerlas desaparecer.” (Álvarez: 2011)

En la bitácora del blog se encuentran documentos tales como:

- *Resolución aprobada por la Asamblea General de la ONU, designación del 2011 Año de los Afrodescendientes [sobre la base del informe de la Tercera Comisión (A/64/439/Add.2 (Part II))]*
- *Panel sobre Marginalidad, organizado por la revista Temas, 2001*
- *Declaración final de la Cumbre Mundial de Juventud Afrodescendiente, San José de Costa Rica, 2011 (nuevo)*
- *Observaciones al informe presentado por Cuba ante la CERD (Comité para la Eliminación de Discriminación Racial, marzo 2011)*
- *Declaración leída por Gisela Arandia en la clausura del Seminario Cuba y los afrodescendientes en las Américas, celebrado en mayo 2011, en el Marinello*
- *Cómo surgió la cultura nacional? Walterio Carbonell, Ediciones Yaca, La Habana, 1961*
- *PROPUESTA de la Cofradía de la Negritud: Tareas y acciones dirigidas a obtener resultados progresivos y objetivos en la eliminación de las manifestaciones de discriminación racial existentes en la sociedad cubana, así como en la reducción de la desigualdad racial fortalecida en los últimos años. (La Habana, junio 2011)*

- *Cuba: Doce dificultades para enfrentar al (neo) racismo o doce razones para abrir el (otro) debate. Por Roberto Zurbano*
- *Informe de Cuba ante Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial (30 de enero 2009)*
- *Ochy Curiel. La red de mujeres afrolatinoamericanas y afrocaribeñas: Un intento de acción política transnacional atacado por la institucionalización*
- *Verena Stockle. Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad ... y la naturaleza para la sociedad?*
- *Elizabeth Peredo Beltrán. Una aproximación a la problemática de género y etnicidad en América Latina*
- *Informe de Cuba ante Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial (Febrero 2011)*
- *Mayra Espina. Género y cambios en la estructura socioclasista cubana en los 90s*
- *Diógenes Díaz. Los afrodescendientes y los movimientos sociales*
- *Tratamiento de la racialidad y la negritud en los medios*
- *Datos estadísticos desagregados por color de la piel (CUBA)*

Seis años de andadura en la red hacen de este blog una plataforma literaria de marcado carácter testimonial. De entre todas las entradas, la que citamos a continuación, no solo es apreciable por ser bastante reciente (enero de 2012) también por el encendido debate que provocó y su incontestable vigencia:

En ocasiones publico, con la anuencia de la persona indicada, comentarios como post. Hoy quiero presentarles a Miriam, una amiga ciber a quien tuve la oportunidad de conocer personalmente hace dos semanas.

En el comentario, que comienza agradeciéndome por la realización de un espacio de debate en la UNEAC (lamento los agazajos), ella revela parte de su cotidianidad que está muy marcada por el hecho de ser una joven negra investigadora.

Lleguen hasta al final y luego me cuentan!

Hola, Negracubana!

Primero que todo felicitarte nuevamente por lo bien que organizaste ese encuentro, y segundo a agradecerte por haberme invitado; de lo contrario me lo hubiese

perdido puesto que estas cosas no las pasan por TV...El lunes 16 de enero te vi personalmente. No sé cuántas veces más nos veamos, pero me agradó mucho. Me parece fantástico cuando una mujer, más si es negra, sale adelante.

Ese mismo lunes 16 de enero mi padre hubiese cumplido 87 años, pero falleció el 20 de diciembre de 2009, o sea, hace dos años. No fue un excelente padre (cosa que pasan), pero se preocupó por nuestra educación, y siempre nos decía que nuestra raza vale mucho lo que no se da su valor. Él fue limpia botas y de todo un poco antes del 59 (nació en 1925), después del triunfo, tintorero y carpintero en sus ratos libres. Veinte años mayor que mi madre, hoy con 68 años, quien solo estudió hasta 4to grado porque tuvo que servir de criada: era la mayor de 7 hermanos. Con la Revolución solo pudo ser auxiliar de limpieza o ayudante en un comedor. Muchas de mis buenas amigas de la infancia se volvieron jineteras, no las culpo, o no siguieron estudiando. Tomé la decisión de pasar un técnico medio para poder trabajar y luego hacer la carrera por curso de trabajadores (tenía 18 años). Así hice, me esforcé, me gradué con título de oro con lo que tenía pasé directo a la carrera de Lic. Alimentos, pero ya habían cerrado la carrera tenía que ser en diurno.

Fui a la CUJAE, pero allí no era válido mi título de oro. Tuve que estudiar como loca para la prueba de ingreso porque no tenía dinero para pagarle a un profesor particular. en mi primer centro de trabajo, como obrera de la producción en la planta de carne. Debía trabajar a la par de los hombres sin contemplación (éramos solo 4 mujeres) Cambié de centro de trabajo varias veces, a donde me fuese más cómodo estudiar, aunque luego me percaté que no importaba a donde me cambiara, siempre sería negra.

Así me hice ingeniera, máster y ahora, el día del cumpleaños de mi padre, logré que me firmaran el autorizo para hacer el doctorado, precisamente en el mismo centro de donde salí. Ya tengo 34 años y un niño de 10. Algunos conocidos de la infancia me ven y me dicen que sabían que yo lo lograría.

Te imaginarás ahora por qué alguna gente acá se pone mal cuando me ve pasar, para colmo con mi look bien de negra, porque tenía el pelo muy largo y desrizado y decidí retomar mi onda de los kris kros y ahora el droomEstoy feliz de haber llegado hasta aquí, me ha costado mucho pero valió la pena. Lo lamento por gente buena que no tuvo fuerzas y se dejó arrastrar. Esta carrera por la vida es de resistencia no de velocidad.

Te cuento todo esto porque no es fácil lo que nos toca pasar, tener que escuchar incluso que me digan que “conmigo se echó a perder una blanca”, que si me casara con un extranjero no pasaría trabajo o que con mi “inteligencia” si me fuera del país viviría como millonaria, y cosas así.

Ser mujer y negra es algo que hay que saberlo llevar. Como decía mi papá, darse su valor. Por eso admiro lo que haces, y lo que hiciste el lunes, según tú, con tanto esfuerzo, y te creo....La semana que viene (23-27 enero) es mi primer encuentro del Doctorado (tiene frecuencia 1 semana por mes durante 1 año); luego tienes hasta 5 para defender la tesis...⁹⁸

Esta entrada generó, al menos 12 comentaíos. Si tenemos en cuenta que el acceso a Internet en cuba es un lujo solo al alcance de unos cuantos, entonces podemos afirmar que estamos en presencia de un verdadero fenómeno de movilización identitario y cultural.

Entre otros se pueden leer:

Rosa María 27/01/12 at 18:16

Me he leído con atención su comentario. Gracias por compartirlo. Pensé en mi hija jovensita, una blanquita que tiene en usted un ejemplo a seguir.

Muchas gracias.

Un abrazo.

Rosa María.

Pedrito 30/01/12 at 1:59

Genial, Sandra. Dale **una** brazo a esa mujer y de paso dale mis coordenadas.

Edel

5/02/12 at 22:00

Hola Negracubana y Mirian

He leído su artículo y estoy de acuerdo en todo, es bien difícil cuando se es pobre poder estudiar y lograr una carrera y abrirse paso como profesional y esto no le pasa solo a los negros;lamentablemente todavia en nuestro país existe discriminación racial; muchisima gente tiene prejuicios hacia los negros.. yo soy blanco y vivo en Espana y les puedo decir que estoy orgulloso de todos los cubanos, no importa la raza, la religión, la orientación sexual. Estoy de acuerdo que la mejor manera de luchar por sus derechos es sintiendote orgulloso de lo que eres, siempre con tu frente en alto, siendo cada dia mejores en todos los aspectos de la vida.

⁹⁸ Sin correcciones. Tomado tal y como aparece en la entrada del Blog.

Tengo numerosos amigos y amigas negras que las quiero muchísimo, no todos somos racistas. Saludos.

Edel

Esto y más es *Negra cubana tenía que ser*, un ejemplo de literatura virtual feminista, una obra coral en la que se les da voz a otras mujeres, cubanas y no, negras y no, hacedoras de una identidad virtual.

Mi blog viene a ser una manera de decir lo que quiero y siento, fuera de la academia, que por momentos me restringe y asfixia, para lo cual hago uso de las categorías, herramientas y conocimientos que el feminismo negro y el ciberfeminismo me brindan, con la intención de reelaborar las vivencias que he tenido a lo largo de tres decenios de vida. (Álvarez: 2012)

Josefina Báez la “performera dominicanyork

Josefina Báez, escritora dominican-york -como ella misma se describe- nos traslada a La Romana, Nueva York, India, a cualquier espacio suspendido entre el aquí, el allá, el ahora y el ayer, que conforman el universo personal al que nos conecta en *Dominicanish*, un universo que es poesía, drama, ritmo; es saber reírse de sí mismo, saber ver la vida como es y saber seguir hacia delante. *Dominicanish* es un texto poético para performance que juega con las palabras e interconecta los sentidos y los significados, convirtiéndose en un texto exigente, en el cual cada palabra tiene un peso, un valor de referencias múltiples que requieren una atención inusitada del lector. La exigencia del texto implica una participación del lector en la cual éste construye la otra mitad de la experiencia de la lectura a partir de la conexión con sus propios referentes culturales.

Se empieza con la historia de una niña dominicana que llega a Nueva York y está aprendiendo inglés. Pero esta historia no se cuenta desde afuera, como lo haría un narrador tradicional. Tampoco la cuenta la niña como si fuera una experiencia suya del

pasado. Simplemente nos sitúa de inmediato y sin preámbulos y nos “dice” lo que se siente cuando se tiene que aprender una lengua y para ello “hay que poner la boca como un guante”. A partir de ahí, surgen todas las evocaciones y asociaciones de ideas y se anotan las experiencias del inmigrante dominicano en la incesante reconstrucción de su vida en un espacio con leyes nuevas y necesidades humanas.

En este proceso, Báez nos entrega una visión lúdica, conmovedora y humanizante del dominican-york que no lleva cadenas ni maletas cargadas de juguetes, ni billeteras llenas de dólares para exhibirlas durante sus visitas al país de origen. Báez nos conecta con la realidad cotidiana, y en esa conexión, nos devuelve la poesía y el humor que se puede encontrar aún en los actos y gestos humanos por la supervivencia. *Dominicanish* es un texto que invita a retozar con el pensamiento en cada palabra escrita, pensada, masticada, asimilada al universo personal de la autora y del lector.

El análisis de *Dominicanish* puede y debe hacerse a partir de varias lecturas y varios enfoques. El enfoque literario observará la existencia de una síntesis y trascendencia de las normas que rigen distintos géneros literarios. El enfoque cultural subrayará la interconexión de significados, simbologías y referencias. Finalmente, el enfoque estético apuntará el aspecto lúdico que rige el espíritu de la obra. Veamos en qué sustentamos el análisis del enfoque literario.

Every sin' is vegetable
Vegetable vegetable
Refrigrator, refrigrator, fridge
Comfortable comfortable comfortable
Wednesday, sursdei, zersdeis

En *Dominicanish* desaparece lo tradicional. Se surte de ello, pero trasciende las formas tradicionales de los géneros literarios y teatrales conocidos hasta ahora. Si bien subsisten la narrativa, la poesía y el drama, no menos cierto es que el texto prescinde de

las normas reguladoras de estos géneros. Contiene un aspecto narrativo -la historia del inmigrante en su adaptación al nuevo espacio- pero sólo en el contenido implícito. No se “narra” una historia, sino que el lector debe descubrirla a través de su lectura. Igualmente, es poesía. Pero es a partir de los referentes culturales que el lector tenga en común con la autora, que se produce una mayor o menor magia poética. De igual manera, el aspecto teatral de este texto para performance toma mayor vida gracias a la participación del lector. Si bien en el texto se perciben las voces de varios personajes o de un mismo personaje en evolución, el mismo no ha sido escrito para varios actores y, como bien lo explica en su prólogo el director Claudio Mir, en él se han obviado todas las acotaciones de puesta en escena. El lector deberá participar con su propia imaginación en la creación de ese montaje.

En el ejemplo anterior veíamos cómo la dificultad de aprender un idioma nuevo no nos es contada, sino que es “performeada” en el texto mismo. Al mismo tiempo, el juego de palabras (“every sin’ is vegetable” puede interpretarse tanto como “todo es vegetal” o “cada pecado es vegetal”) alude a los distintos caminos que una idea, un sonido, una interpretación de una palabra pronunciada de una manera peculiar, puede llevarnos por el intrincado circuito de asociaciones mentales que realizamos cuando hablamos. Báez recoge la experiencia del aprendizaje de una nueva lengua, juega con ella y, sin dilación alguna, nos lanza a otras dimensiones.

Más adelante, en un recorrido por la avenida Broadway en Washington Heights, Báez recoge un inventario a partir de letreros colocados en las vitrinas de las calles. Y nos devuelve los letreros convertidos en metáforas, símbolos y referentes insólitos

La escritora negra dominicana Josefina Báez ha roto todos los esquemas. Con lo que ha hecho es probable que se haya convertido en la primera poeta caribeña en echar a un lado el tradicional y casi siempre aburrido método convencional de poner a circular

un libro. Josefina ha utilizado Internet; se ha servido de las imágenes del videoclip y ha leído de manera graciosa y amena algunos textos de su obra *“Levente no, yolayorkdominicanayork”*.

Es una actriz experimentada en el monólogo y en los temas del “aquí y allá” que erizan tanto su piel como la de los espectadores que acuden a sus representaciones teatrales. El novedoso método de alcance internacional satisface al mismo tiempo a la actriz y permite a la poeta, que surge misteriosa de la sombra de la dramaturga, leer sus textos como le da la gana: en las calles, en los parques, y bajo la mirada del que acecha subrepticamente a los otros, algo muy común en las grandes urbes como Nueva York.

En el videoclip se pueden apreciar algunos textos leídos con una gracia teatral. La sombra poeta de Josefina toma el lugar de la actriz y se lanza a conquistar en solitario un mundo que si no le pertenece del todo a ella, tampoco es totalmente de alguien.

En otras palabras, hay espacio para todos, y en el suyo Josefina prioriza el vocablo que recuerda de su natal República Dominicana y lo mezcla con el lenguaje del desarraigo, con la necesidad de una identidad propia y la cruda realidad del inmigrante y sus circunstancias.

Llegué yo
hija de Esperanza la billetera.
Cobrá, cansá, con celular y celulitis.

El libro que lleva en sus manos tiene las páginas suficientes para que lo tomen en serio, y la portada está hecha a puros ladrillos, es decir, es la fotografía de uno de esos sórdidos edificios propios de un lugar preparado para la crudeza del invierno y las emergencias en caso de incendio.

Chiquita, gorda, maltallá, no soy bacana ni matatana ni mujerón
muy normalota, molleta, una morenota

otra prieta más, sin atra...

Es una presentación escénica, donde aflora el bilingüismo (inglés y español), como todo lo de Josefina. Un videoclip hecho en invierno: el abrigo y la bufanda delatan la baja temperatura. La autora lee en lo alto de los edificios y en lo bajo de las calles; se ríe, se comunica con expresión facial, disfruta sus textos, se divierte, corre, camina a toda prisa; todo con la gracia del buen teatro.

Estela la colorá del 3-A

La flaca del 6 J

la que jode con los jodedores de la esquina

y cuando ella jode la línea J completa lo sabe

la cama salta

ataca

la cama baila

y la música a mil

Y todos cantamos: sigue flaca, sigue, sigue...

Escritora y educadora Josefina Báez, explora los matices contradictorios que conforman la identidad dominicana en los Estados Unidos. Para esos fines, toma como punto de difusión artística e intelectual, el teatro en su vertiente post-modernista. Confluyen en la obra los aspectos tales como: el lenguaje de extracción popular, el *Spanglish*, el erotismo y la sexualidad sin tapujos, la discriminación racial, social y cultural, la voz silenciada de la mujer, entre otros. El humor cotidiano que sirve para olvidar las penurias económicas y los maltratos de corte social al que son sometidos un segmento de la población dominicana en su propio país y en el exterior, hacen del libro un espejo fiel en el que muchos se pueden ver a sí mismos.

El libro tiene más degustación en el paladar en su ejecución escénica. Esta es una obra literaria-teatral de transgresión que se rebela en contra de los dogmas

establecidos y la hipocresía. Resalta la voz autoritativa y propia de la autora. Estamos ante una obra de alto matiz personal.

Con esta obra, Josefina Báez se adentra en zonas pocas conocidas hasta ahora en la cultura dominicana; zonas cuya exploración, desde hace algunas décadas, vienen llevando a cabo artistas, músicos y escritores provenientes de Norteamérica (en particular México y los Estados Unidos) así como de otras regiones del mundo.

Se rentan cuartos. Llamen a Santos.

Santos Santos Santos es el Señor.

Si sus hijos no se van a recortar, por favor no los traiga.

A Santo Domingo 159 ida Puerto Plata.

Cambio hoy 12.50

Se cuidan niños y se buscan a la escuela. Señora seria.

Se alquila habitación a dama que trabaje.

(...)

Viajes al aeropuerto.

En paz descanse.

Quién mató a Kiko García.

La maldita policía.

Quien mató a Sagrario Díaz.

La maldita policía.

Viene el moreno.

Se apuntan números pa' Santo Domingo.

Palé sólo los miércoles.

10 plátanos por un dollar.

Se hacen bizcochos al estilo dominicano.

También picadera, kipes y Pastelitos.

La lista puede ser tan infinita como las necesidades y nostalgias del dominicano inmigrante y que forman parte de la necesidad de recrear un entorno cotidiano semejante al que se dejó en el país original. Sin embargo, esta recreación o translocalización se ve enriquecida por los elementos inherentes al nuevo espacio. Si

bien la lista de Washington Heights es una de las fuentes de inspiración de la autora, es en la transposición e inversión de los sonidos y significados que radica la fuerza creadora de Báez. Y es en el recurso de lo lúdico que se manifiesta con mayor genialidad:

Sweet passion growing up
 Promise everlasting each and everyday
 You are the heaven I need to see
 Gu nai naigu⁹⁹

Otro ejemplo:

Thanks to the Ganga¹⁰⁰
 Gracias al Ganges los
 tigres de Bengala no enchinchan la sed
 El salto del tigre¹⁰¹ hace rato que no es tántrico
 Thanks to the Ganga bengal tigers don't
 Move me long gone tantric attacks

En ambas instancias, el juego de palabras alcanza múltiples dimensiones. Una misma palabra o frase idiomática, traducida literalmente y transpuesta en otro contexto de ideas, nos lleva a otro concepto cultural, diametralmente opuesto o, mejor aún, paralelo. Las transiciones de inglés a español dominicano y viceversa, así como la interconexión de significados y referentes contextuales se manifiestan de esta manera por toda la obra. Esa es la gran riqueza creadora que Báez aporta a la producción literaria contemporánea de Estados Unidos. En este proceso, la autora se ha servido de rigurosas disciplinas de investigación, de trabajo del cuerpo y la voz, y -lo más esencial- de su conexión con la realidad cotidiana. Como bien lo expresa el director teatral

⁹⁹ Gu nai nai gu, transliteración de "*Buenas Noches, Nalgudo*"

¹⁰⁰ Ganga, nombre del Ganges en sánscrito, y también, nombre con que se identifican las pandillas juveniles en Estados Unidos y algunos países de Latinoamérica

¹⁰¹ Salto del tigre es una expresión idiomática utilizada entre dominicanos para referirse a cierta acrobacia sexual. En estas líneas podemos apreciar la virtuosa juxtaposición de referencias tan disímiles como pueden ser la idiosincrasia dominicana, la experiencia en la India, y el concepto de "tíguere".

Claudio Mir (2012) “*Dominicanish* es una pieza de teatro alternativo que se convirtió en una alternativa ante el teatro”.

Contemporáneo por excelencia, por su naturaleza, condición y punto de partida, *Dominicanish* es un trabajo joven y maduro a la vez, un trabajo en constante movimiento, en constante proceso de investigación, creación y actualización. No sólo es una descripción de una parte de la realidad del inmigrante dominicano en Nueva York, sino que bien puede servir de referencia en el estudio de las transculturaciones, de la mutación de la identidad, y otras dinámicas que se producen en el contexto de la migración masiva de los pueblos.

En *Dominicanish*, los elementos visuales que nos brinda el performance y que desaparecen de alguna manera en el texto, resurgen hasta cierto punto gracias al dedicado trabajo de diseño digital del artista visual Alexis Guerrero. Desde algo tan simple como el tipo y color de letra, el tamaño y peso del papel, hasta la elaborada animación fotográfica, todo ha sido pensado para que cada elemento coincida y refuerce la intención de retozo del texto. Guerrero nos explica que para lograr la parte de la animación, filmó con cámara digital a Báez realizando movimientos de la danza hindú kuchipudi. Luego seleccionó un movimiento que coincidiera exactamente con el número de páginas nones del libro, que es donde insertó cada fotografía para lograr el efecto de animación.

Según nos explica Guerrero, es un libro hecho con mucho amor a partir de su conexión con el trabajo de Báez. Dominicano de la diáspora, Guerrero (2011) vivió en Praga durante seis años y allí fue testigo de la Revolución de Terciopelo, cuyos cambios lo marcaron de manera indeleble. Al instalarse en Nueva York, se percató de que “uno es la insularidad, y, a la vez, mucho más que eso”. De hecho, en *Dominicanish*, la

referencia a algo tan diferente como la India es símbolo del carácter de inclusión y heterogeneidad de lo dominicano.

Es así cómo en el proceso de elaboración de la obra -la investigación y la exploración tanto del texto como de la parte visual- se percibe el tema de la exploración de la identidad. Si bien no es secreto para nadie que esto es lo que marca la producción literaria de los latinos en general, y de los dominicanos en específico, en *Dominicanish* esta exploración adquiere un aspecto sui géneris de multiplicidad, movimiento y cambio, donde lo cotidiano es nuestra casa y lo constante, nuestro punto de equilibrio. Ciertamente, en *Dominicanish*, la palabra “om” es, aunque el verbo esté en inglés.

La poesía de Josefina es una aportación las nuevas rutas de autorepresentación de la negritud y el mestizaje caribeño Josefina es conciente de que glorificar a un cantante de salsa, es tan lícito como glorificar a Proust o Carpentier, a Whitman o Brindis de Salas:

Dominicaras dominicosas

BIOGRAFÍAS

Johnny Pacheco

No fue KC and the Sunshine Band ni Gloria Gaynor

Donna Summer ni Bee Gees ni Chicago ni Nirvana

Alabama como en Hotel California en La Romana Pasaba

Aquí no

La 107 se arrullaba con Pacheco

Pacheco Tumbao añejo

Pacheco flauta

Pacheco su nuevo tumbao

el flaco de oro con el zorro de plata

El Maestro El artista

Tremendo Caché compartido en Cruz

Juntos de Nuevo como al detalle Tres de café y Dos de Azúcar

Y del artista con la paleta de colores

oímos lo que pintó
 la salsa nos llenó la boca
 nos movió los pies
 el corazón en su constante baile sonrió
 La salsa como cuerpo del delito se dejó ver por los rincones
 de la boca
 los pies como miembros activos de la Ganga del ritmo
 en punto y talón atacaban por
 SIMA SUMA SIMA SA SA
 Oí las nanas de la 107
 a la altura del Altísimo
 nuestra gracia alta en la casa mía en la del vecino
 alta en la mía hasta que llegara mamá del trabajo
 en otra una vecina se encomendaba a Tatica de Higüey
 Ofrézcome a la Virgen de la Altagrada ya no hay respeto
 o hasta que llegara Lajara a frenar el relajo
 Agua sin lluvia hoy Café requete colao'
 Aprendiendo sin pared a puro tumbao se construyó este
 paraíso de memorias
 con los acordes en mis adentros en vigas
 en zapata de nuevos pentagramas
 Y hoy repito
 repito cortes
 repito coro
 repito letra
 repito improvisación
 repito baile del diapasón que midió a los acordes
 con precisión de bisturí
 acordes tuyos ahora y siempre míos
 Y vi que las nanas de la 107 el repertorio del bloque era una
 fotocopia de Nueva York
 Nueva York el nuestro
 El Nueva York que se miraba con las ropas de domingo
 cualquier día de semana
 una y otra vez los mismos
 en la Mirage La Manganette Corso Ipanema Roseland Copa
 Chepín el Final

cualquier fin de semana y aún más como el lunes no se trabaja
una y otra vez los mismos
la gira del barco la montaña del Oso
Y Pacheco el cibaño quedó faisinado con el faisán
sin saber Francés ordenó usted
sin saber por qué se baila el bembe
Trajo a la salsa el merengue
como diablito escapó
al guaba picó
al perro amarró
y pun pun catalú
no aguanto más
Erguido
el canoso sabroso
genial
el flautista canista
Produjo Pacheco el querer de Calixte
Cantó Casanova su ideal de hembra
mis hermanos se creían los coristas
“que me da la vida que me da de besitos todos los días”
con igual dosis de caché y sabiduría
yo rezaba en mi mente para que la muchacha tuviera un hermano
para así nosotros desde la 107 hacer un do’ pa’ do’
Pacheco no estaba lejano
estrella que no vi cerca
creíamos saber de él por sus tantas producciones anuales
tantas y nuncas suficientes
nos malacostumbró con tumbao
Hoy tiene plata en los cabellos y los huesos
rellenos el antes flaco hoy y siempre de oro
del sabor de nuestra historia
Algunas veces se apoya con bastón
sigue el sabor el mismo corazón
la misma voz Pacheco Dicha Nuestra

En su poesía también tienen lugar importantes y acuciantes problemas de la agenda feminista, como la denuncia contra la violencia hacia la defensa de sus derechos. *Now I am here* es más que un verso dentro de una poesía, es una importante declaración de libertad:

Para exterminar las excusas
 para cambiar el karma
 Mi marido
 que me ama mucho mucho muchísimo
 que desconfía de mí aún más
 me pasea en San Givin'
 con tres regalos
 para mí mi para él siempre
 un inalámbrico digital celular
 un beeper 917 conectao activao
 y una 10 dollars calling card
 mí para él siempre
 rastreando un presentimiento dando largas al amanecer
 sus sabuesos tecnológicos no dan frío ni calor
 al amante que al final no es ni sombra de él
 ese amante que de su papel sólo tiene el nombre
 amante sin trucos ni paciencia ni asomo de multis
 de quickie por joder kilométrico hasta el amanecer
 los mañaneros en el juego sí cambian el karma
 Regreso a la desconfianza
 regreso a tu paciencia
 I kept the calling card para llamar a mi mamá.
 P.S.
 Para sellar. Para seguir
 Aquí y allá nutriéndose, cantándose y llorándose.
 Yo sé.
 Yo sé. Nadie ni nada quita lo bailao.
 Pero ya exorcizado el recuerdo desando leve.
 Now I am here.

CONCLUSIONES

Tan ardua y antigua como la emancipación de estereotipos feminizantes, ha resultado para la mujer caribeña la lucha relacionada con el color de su piel pues las relaciones interculturales a menudo están oscurecidas por esta otra visión excluyente del mundo: el racismo. Luego de haber analizado la representación de la mujer negra en la literatura caribeña, se constata la amplificación y reproducción de la discriminación racial y de género a través de la literatura. Analizar este problema con la óptica de la teoría de las representaciones sociales ha permitido reconocer los puntos de vista eurocéntricos, racistas, sexistas e ideológicos que, junto con otras deformaciones del imaginario cultural, inciden negativamente en la representación literaria del sujeto femenino negro. El denominado *autoexotismo* ha añadido mayor negatividad a la cuestión de la mujer afrodescendiente. Se asume -casi siempre- como un producto pintoresco, y se escoge lo externo, lo superficial, para crear y reproducir estereotipos negativos. El cuerpo femenino negro deshumanizado o convertido en mercancía, adopta la forma poética de animales endémicos o africanos, frutas, vegetales e instrumentos musicales, al alcance de la mano para ser tocados o consumidos. La subjetividad femenina negra sólo podía ser percibida mediante la mirada del otro.

Estas realidades, extendidas a la literatura durante siglos, han incidido en la autoestima y limitado la posibilidad de asumir una identidad y tomar conciencia de lo que se es: mujeres con el poder sagrado de la trascendencia; símbolos de continuidad y

permanencia, de paz, sabiduría y creatividad. Los temas raciales quedan aprisionados por el silencio o la distorsión, en las letras caribeñas.

El estudio realizado permite afirmar que la asunción de una identidad racial en cualquier autor es una elección personal, cultural e histórica, y también un proceso estético-ideológico muy complejo, contradictorio y de connotaciones tan diversas como las poéticas que pueden encontrarse entre los escritores.

El análisis particular de la literatura caribeña desde un enfoque étnico -casi inexistente en el área- ha ofrecido lecciones sobre el entramado identitario y su apenas, reconocida pluralidad. Como la literatura ha permitido desvelar esa peculiar reproducción de temas y problemas que representan a la mujer negra como objeto, víctima de conflictos raciales, sexuales, religiosos y/o clasistas, hemos ratificado que desde la literatura es posible “reconstruir” la imagen de las afrodescendientes, sometida además a la invisibilidad y el deficiente reconocimiento de su aporte cultural, sobre todo como escritoras.

El reconocimiento y difusión de obras como las analizadas en esta tesis, demuestran que es posible la reconstrucción de la representación de la mujer negra caribeña porque:

- Obras como las de Nancy Morejón y Georgina Herrera, afirman una identidad negra, cubana y femenina; Sus poemas manifiestan la resistencia contra la explotación sexual, racial y de clase, desde una perspectiva claramente femenina y multiétnica. Al mismo tiempo, las dos poetisas se inscriben a sí mismas en ese proceso mítico-histórico que nutre su identidad actual. Crean nuevos mundos con el poder poético de la imaginación.
- A diferencia de Nancy Morejón y Georgina Herrera, Excilia Saldaña construye un espacio doméstico imaginario desde el cual es capaz de reapropiarse de los

paradigmas coloniales y revertirlos, dándole a su voz un carácter más afro-europeo, que afrocubano pero a favor de su agenda feminista.

- Mayra Santos-Febres con un discurso postmoderno, denuncia el exotismo y el esencialismo a los cuales ha sido reducida la mujer puertorriqueña negra en particular y la mujer caribeña en general. Representa y defiende la asunción de una sexualidad, desestereotipada y tolerante, visibilizando todas las opciones sexuales en las que se realiza el sujeto negro.
- Esmeralda Santiago, aporta su particular visión desestereotipada, transfronteriza y diaspórica de la belleza de la mujer negra. Subvierte los cánones establecidos por la comunidad étnica a la que pertenece, dada su condición de mujer puertorriqueña.
- Los cuentos de Inés María, demuestran cómo los reclamos de reivindicación de los estudios teóricos sobre la narrativa de mujeres negras, no derivan hacia lo racial reproduciendo el mismo “gesto excluyente” del que eran víctimas, sino que impone una relectura del feminismo negro.
- Aída Cartagena Portalatín, derrocha erudición, es subversiva y transgresora y convierte su obra en “un discurso de la ciudad sobre ella misma”. Refleja sus incertidumbres y la crisis de las representaciones colectivas de los sujetos subalternos.
- La historia de Reyita, es una novela-testimonio en la que cristaliza la **autorrepresentación** del sujeto femenino negro, y con la que podemos afirmar que también es posible la **autorreconstrucción literaria de la mujer negra**: un concepto, nunca antes utilizado y que proponemos, sea tenido en cuenta como uno de los aportes de esta tesis.

- En la obra de estas escritoras caribeñas, se descubre una voluntad de cuestionamiento y ruptura con estas marcas de mapas impuestos, forzados, inventados y de la presencia obvia de estos diversos tipos de mapas surgen en un mundo poético, otros mapas provocadores de una geografía que se arraiga en la insularidad pero que La desterritorialización en la obra de poetas caribeñas se ramifica más allá del control y encasillamiento de los límites 'inventados' de cierta identidad nacional excluyente.
- Lo que se pretende conocer como postcolonial es el intento de desarticular las formas de conocimiento (ideología) del imperio que están íntimamente trenzadas en el "centre" de las culturas que comparten una historia de intervención, desterritorialización y multiculturalidad.
- La postcolonialidad es un espacio social que trasciende las barreras geográficas, se encuentra en y fuera del imperio. Es todos a la vez y se refleja de manera particular en la historia de cada grupo social según se hayan desarrollado culturalmente a la sombra del imperio. Los grupos postcoloniales se caracterizan por imaginarse una carencia de historia, por pensar que no tienen un pasado les es muy complicado describir el presente.
- Las nuevas tecnologías y los medios de comunicación comienzan a familiarizarnos con el horror y todo tipo de imágenes aberrantes sin denunciar cabalmente las nuevas formas de “purificaciones étnicas”. La literatura postcolonial del nuevo milenio se presenta como una verdadera toma de conciencia para demostrar que los viejos conceptos de raza, nacionalidad siguen vigentes.

- Los escritores poscoloniales o pos-apartheid van a servirse de su pluma para denunciar esta injusta situación. La literatura se vuelve ahora militante, para rebelarse contra toda idealización etnocéntrica o folclorización alienante de la que han sido objeto durante siglos.
- Hoy la imagen de América le llega de espejos diseminados en el archipiélago de las migraciones. Tal perspectiva provoca diferentes estrategias de resistencia. Para paliar estas situaciones conflictivas, los países centrales aplican esa pseudo filosofía de lo políticamente correcto que consiste a decir que las minorías (feministas radicales, gays, chicanos, negros,...) deben exigir porcentajes en todas las actividades para asegurarse su representación.
- La literatura poscolonial del nuevo milenio se presenta como una verdadera toma de conciencia para demostrar que las viejas categorías de raza, nacionalidad, territorio a las cuales nos aferramos están tornándose cada vez más en conceptos agotados. La pregunta ¿qué significa ser latinoamericano? está cambiando a comienzos del siglo XXI, se desvanecen las respuestas que antes nos convencían y surgen dudas frente a asumir compromisos continentales. Las aperturas de fronteras van de la mano con nuevas formas de discriminación.
- El exilio es medular en la literatura postcolonial. El haitiano dócil no existe, el machete se ha transformado en pluma para escribir historias. El exilado es un ser desplazado que se debate entre la nostalgia y el duelo. Sí, hemos privilegiado la voz femenina postcolonial puesto que el mundo caribeño, por razones históricas conocidas, es ancestralmente un mundo monoparental y fundamentalmente matrifocal.

- Las escritoras del exilio han hecho de su marginalidad irremediable lo sustancial de su estética. Es evidente que a veces su ideología se mezcla frecuentemente con la política, puesto que intentan incorporar el “yo individual” siempre conflictivo a un “yo colectivo” aún más problemático.
- En los espacios de las narrativas escritas y orales es posible encontrar esta gran diferencia entre los distintos Caribes, al igual que las coincidencias que unen cuando se va más allá del lenguaje. Por ejemplo, al explorar la narrativa afrocaribeña escrita y contada por mujeres es posible encontrar una estructura de conocimiento común que regula cada una de las narraciones.

Las obras de Gloria Rolando, Belkis Ayón, Sandra Álvarez, y Josefina Báez, entre otras redescubren nuevos repertorios de creación para seguir demostrando las amplias posibilidades y el inagotable talento que la mujer negra posee y reclama hacer visible. Las contribuciones intelectuales y artísticas de las mujeres afrodescendientes caribeñas merecen, por su calidad, la atención de una sociedad que supuestamente existe sin colores, utópicamente “ciega” en cuanto a las diferencias étnicas.

REFERENCIAS

- Abudu, Gabriel (2000). African Oral Arts in Excilia Saldaña's *Kele Kele*. *Afro-Hispanic Review*, Fall: 21-29.
- Acosta Gómez, Luis (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
- Akassi Clément, Victorien Lavou Zoungbo (2010). *Discursos postcoloniales y renegociaciones de las identidades negras*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Alberti, Rafael (1992). *90 Poemas*. Madrid: Ediciones De la Torre.
- Alonso Gallo, Laura P, y Murrieta, Fabio (2004). *Guayaba sweet: literatura cubana en Estados Unidos*. Cádiz: Aduana Vieja.
- Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. y Kushner, E. (1993). *Teoría literaria*. México, DF: Siglo XXI
- Artel, Jorge (1986). *Tambores en la noche*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Banchs, María Auxiliadora (1984). *Concepto de representaciones sociales. Análisis comparativo*. Caracas: Editorial Universidad Central de Venezuela.
- Barnet, Miguel (2001). *Canción de Rachel*. La Habana: Letras Cubanas.
- Barquet, Jesús y Codina, Norberto (2002). *Poesía cubana del siglo XX*. México: FCE.
- Barradas, Efraín. (1996). Nancy Morejón o un nuevo canto para una vieja culebra. *Afro-Hispanic Review*, 15,1: 22-28.
- Benítez Rojo, Antonio (1989) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Beverley, John (1989). The Margin at the Center. *Modern Fiction Studies*, 35, 1: 11-28.
- Bhabha, Homi K. (2004). *The Location of Culture*. Londres: Routledge. (Existe traducción española: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial)
- Bourguignon, Erika (2008). Relativism and Ambivalence in the Work of M. J. Herskovits. *Journal of the Society for Psychological Anthropology*, 28, 1:103-114

Boyce Davies, Carole y Elaine Savory, Fido (Eds.) (1990). *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*. Trenton: África World Press.

Carbonell, José Manuel (1928). *Francisco Muñoz del Monte (1809-1868)*. En *La poesía lírica en Cuba* (pp. 72-74), Tomo II. La Habana: Imprenta El Siglo XX.

Cartagena Portalatín, Aída (1980). *Escalera para Electra* (2ª Ed.). Santo Domingo: Editora Taller.

Cofiño, Manuel (1997). *Cuando la sangre se parece al fuego*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

Coulthard, G.R. (1958). *Raza y color en la literatura antillana*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Couto, José Bernardo (1998). *La Mulata de Córdoba y la Historia de un Peso* (nota preliminar de José Luis Martínez Morales). Xalapa, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura.

D'Costa Willis, Miriam (2003). *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*. Miami: Ian Randle Publishers.

Danticat, Edwidge (1996). *Krik? Krak!*. Paris: Pygmalion.

----- (1999) *Cosecha de huesos*. Bogotá: Norma.

Davies, Catherine (1997). *A Place in the Sun*. Londres: Zed Books Ltd.

Davies, Carole y Elaine Savory Fido (Eds) (1990). *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*. Trenton, NJ: Africa World Press.

Dépestre, René (1980). *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Robert Laffont.

Di Leonardo, Micaela (1998). *Exotics at Home: Anthropologies, others, American Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.

Di Pietro, Giovanni (2000). Teoría de lo étnico. *Diario La Nación de República Dominicana*, Suplemento Cultural, Domingo 27 Julio: 7-9.

Dupont, Florence (2000). *L'insignifiance tragique*. París : Le Promeneur.

Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Fanon, Frantz (1974). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.

Fernández Retamar, Roberto (2000). *La poesía, reino autónomo*. La Habana: Letras Cubanas.

- Ferraris, Maurizio (2000). *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal.
- Fish, Stanley (1970). Literatura in the Reader: Affective Stylistics. *New Literary History*, 2, 1: 123-162
- (1980). *Is there a text in this class?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Friol, Roberto (1977). *Suite para Juan Francisco Manzano*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Gadamer, Hans Georg (1960). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- García Canclini, Néstor (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- Gardiner, Madeleine (1981). *Visages de femmes, portraits d écrivains*. Port-au-Prince: Deschamps.
- Gates, Henry Louis (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- González Mandri, Flora (1997). El afán de nombrarse en la obra poética de Excilia Saldaña. *Afro-Hispanic Review*, 16, 2: 34-43.
- González Mandri, Flora (2006). *Guarding Cultural Memory: Afro-Cuban Women in Literatura and the Arts*. Virginia: University of Virginia Press.
- González Rey, Fernando L. (2002). *Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico-cultural*. Ciudad de México: Thomson.
- González, Flora (2000). Excilia Saldaña, In Memoriam: 1946-1999. *Afro-Hispanic Review*, Fall: 12-13.
- González, José Luis y Mansour, Mónica (1976). *Poesía negra de América*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Griffith, Glyne A. (2001). *Caribbean Cultural Identities*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Guggelburger, Georg (Ed.) (1991). Voices of the Voiceless in Testimonial Literature, Latin American Perspectives 70-71: 3-14
- Guillén Nicolás (1972). *Sóngoro Cosongo. Poemas mulatos*. La Habana: Ediciones Unión.
- (1972). *La rueda dentada*. La Habana: Ediciones Unión.

Herrera, Georgina (1978). *Grande es el tiempo*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Herrera, Georgina. (1978): *Granos de sol y luna*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Hulme, Peter y Kamau Brathwaite, Edward (1998). *New Frontiers of Space, Bodies and Gender*. Londres: Routledge.

hooks, bell (2003). *Teaching Community: A Pedagogy of Hope*. New York: Routledge.

Ibáñez, Tomás (1988). *Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales*. Barcelona: Sendai.

Iglesias Santos, Montserrat (1994). La estética de la recepción y el horizonte de expectativas. En D. Villanueva (Comp.), *Avances en teoría de la literatura* (pp. 35-115). Santiago de Compostela: Ediciones de la Universidad.

Ippolito, Emilia (2000). *Caribbean Women Writers*. Rochester: Camden House.

Jackson, Richard (1976). *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

James, Conrad (2000). Women, Life-Writing and National Identity in Cuba: Excilia Saldaña's *Mi nombre: antielegía familiar*. En Conrad James y John Perivolaris (Eds.) *The cultures of the Hispanic Caribbean*. Gainesville: University Press of Florida.

Jameson, Fredric (1989). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.

Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Jodelet, D. (1988). La representación social: fenómeno, concepto y teoría. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II*. Barcelona: Paidós.

Jonassaint, Jean (1986). *Le pouvoir des mots, les mots du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*. Montréal-Paris: Arcantère / PUM.

Krakusin, Margarita (2007). Cuerpo y texto: El espacio femenino en la cultura afrocolombiana. En Lucía Ortiz (Ed.), *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura y literatura afrocolombiana*. Madrid: Iberoamericana.

Kristeva, Julia (1981). *El Texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

----- (1980). *The Bounded Text. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

Kutzinski, Vera (1993). *Sugar's Secrets: Race and Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville, VA: Virginia University Press.

Lavou Zoungbo, Victorien (2006). *Metáfora culinaria y discurso sobre la identidad en el Caribe, un ¿etnocentrismo naturalizado?: El caso de F. Ortiz en Cuba*. En "Représentations des Noir(e)s dans les pratiques discursives et culturelles en Caraïbes". Perpignan: Editions de l'Université de Perpignan.

----- (2005). *De la desdicha genealógica al espacio genealógico: la revolución del ser del migrante desnudo en el Caribe*. *Revista Brasileira do Caribe*, Vol. V, 10: 263-280

----- (2001). *Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocrítico de Balun Canan de Rosario Castellanos*. Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, EE.UU.

----- (2007) *Outsidering: Liminalité des noir-e-s Amériques-Caraïbes (Etudes)*. Perpignan: PU Perpignan.

Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.

Luis, William (2000). La mujer negra en Cuba: Entrevista a Daisy Rubiera Castillo, Autora de Reyita, Sencillamente. *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, 62-68.

Mansour, Mónica (1973). *La poesía negrista*. México: Era.

Manzano, Juan Francisco (1937). *Autobiografía, Cartas y versos de Juan Fco. Manzano*. La Habana: Editorial José L. Franco.

Martiatu Terry, Inés M. (2009). *Over the waves and other stories*. Chicago: Swan Isle Press.

Martín Serrano, Manuel (2004). *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza Editorial.

Martínez-Alier, Verena (1989). *Marriage, Class, and Colour in Nineteenth-Century Cuba: A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society*. Michigan: University of Michigan Press.

Miampika Landry, Wilfrid (2005). *Transculturación y Poscolonialismo en el Caribe*. Madrid: Editorial Verbum.

Miller, Marilyn Grace (2004). *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America*. Austin: University of Texas Press.

Molloy, Silvia (1991). *Desde el siervo de sí mismo: la autobiografía de Juan Francisco Manzano. La escritura autobiográfica en la América española*. New York: Cambridge University Press.

Moore, Carlos, Saunders, Tanya R., y Moore, Shawna (1995). *African Presence in the Americas*. Trenton, NJ: África World Press.

Mora, M. (2002). *La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici*. Athenea Digital, No. 2. En <http://blues.uab.es/athenea/num2/Mora.pdf>

Morales Fundora, Sandra (2001). *El negro y su representación social*. La Habana: Ciencias Sociales.

Morales, Jorge Luis (1981). *Poesía afroantillana y negrista*. Puerto Ric: Editorial Universitaria.

Morejón, Nancy (1986). *Piedra pulida*. La Habana: Letras Cubanas.

----- (2004). *Mujer de Negro y otros poemas*. Ciudad de Mexico: Editorial Mango.

----- (1978). *Obra poética (1920-1972)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Morote Magán, Pascuala (2010). Aproximación a la literatura oral. *Educatio Siglo XXI*, Vol.28, 2: 311-314.

Moscovici, Serge (1986). *Psicología Social. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Ediciones Paidós.

----- (1979) *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul.

Ortiz, Fernando (1961). Prólogo a Cuentos negros de Cuba. La Habana: Nuevo Mundo.

Páez, D. y cols. (1987). *Pensamiento, individuo y sociedad. Cognición y representación social*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Palés Matos, Luis (1974). *Tuntun de Pasa y Grifería*. San Juan de Puerto Rico: Biblioteca de Autores Puertorriqueños.

Perera, M. (1999). *A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad*, Informe de investigación. La Habana: CIPS.

Pérez Ortiz, Melanie (2008). *Palabras encontradas*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.

Pérez Sarduy, Pedro, y Stubbs, Jean (1993). *Afrocuba: An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture*. Melbourne, Australia: Ocean Press

Pineau, Gisèle (1995). Écrire en tant que noire. En Maryse Condé, y Madeleine Cottenet-Hage (Eds.), *Penser la créolité* (pp. 289-295). París: Karthala.

Prescott, Laurence (2000). *Without Hatreds or Fears: Jorge Artel and the Struggle for Black Literary Expression in Colombia*. Detroit: Wayne State University Press.

Rivera Pérez, Aymée (2007). "El imaginario femenino negro en Cuba" en <http://journal.afroeuropa.eu>, Vol 1, No. 2.

----- (2009) "Mujeres afrocubanas en la literatura: entre la invisibilidad y el estereotipo". *Identidades femeninas en un mundo plural*, en <http://www.audem.com/documentos/identidadesfemeninas>.

Rocasolano, Alberto y Sanmartín, Paula (2005). *Custodios de la Historia (re) Construcción de la Mujer Negra*. Austin: Universidad de Texas.

Rodríguez Labrador, Sonia (1996). La negra en Cuba en el Siglo XIX: El Caso de Manzano. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, 174: 13-25.

Rodríguez, T. (2003). El debate de las representaciones sociales en la psicología social. *Revista Relaciones*, Vol. 24, 93.

Rubiera Castillo, Daisy (2000). *Reyita testimonio de una nonagenaria cubana* (4ª edición). La Habana: Ediciones Verde Olivo.

Saldaña, Excilia (2003). *Mi nombre*. La Habana: Ediciones Unión.

----- (1989). *La Noche*. La Habana: Gente Nueva.

----- (2002). Lo cotidiano trascendente: reflexiones sobre mi obra poética. *Afro-Hispanic Review*, Vol 19, 2: 8-11.

----- (1985). Monólogo de la esposa. *Revista Casa de las Américas*, 152, 86-100.

Sander, Gilman (2001). *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham, NC: Duke University Press.

Santos Febres, Mayra (2000). *Sirena Selenia, vestida de pena*. Madrid: Random House Mondadori.

Santos Febres, Mayra (2005). *Sobre Piel y papel*. San Juan: Ediciones Callejón.

Santos Febres, Mayra (2009). *Fe en disfraz*. Florida: Alfaguara.

Savory Fido, Elaine (1990). *A Womanist Vision of the Caribbean: An Interview. Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton, NJ: Africa World Press.

Schwegler, Armin (1998). El palenquero. En M. Perl (Ed.), *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas*. Frankfurt/Madrid: Vervuert Verlag

----- (2011). Palenque (Colombia) Multilingualism in an Extraordinary Social and Historical Context. En M. Díaz-Campos (ED.), *The Handbook of Hispanic Sociolinguistics* (pp.446-472). Oxford, U.K.: Wiley-Blackwell.

Sklodowska, Elzbieta (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amstredam: John Benjamin's Publishing Co.

Smart, Ian (1982). Mulatez and the Image of the Black Mujer Nueva in Guillén's Poetry. *Kentucky Romance Quarterly*, 29, 4: 379-390.

Smith, Lois M. y Alfred Padula (1995). *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. Londres: Oxford University Press.

Smith, Sidonie (1987). *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Sroka, Ghila B. (1995). *Femmes haïtiennes, paroles de négresses*. Quebec: Editions de la Parole Métèque.

Trigos, Juan (1998). *Mulata del diablo*. México: Fontamara.

Urrutia, L. y González, G. (2003) *Metodología, métodos y técnicas de la investigación social*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Villaurrutia, Xavier y Lazo, Agustín (1974). *La Mulata de Córdoba*. México: FCE.

Vitier, Cintio (1952). *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

Williams, Claudette (2000). *Charcoal and Cinnamon: The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature*. Gainesville, Florida: University Press of Florida.

Zalamea, Jorge (1965). *La poesía ignorada y olvidada*. Bogotá: La Nueva Prensa.

Zapata Olivella, Manuel (1989). *Las claves mágicas de América (Raza, Clase, Etnia y Cultura)*. Bogotá: Plaza y Janés.

APÉNDICES

Apéndice I

CORRESPONDENCIA CON LA ESCRITORA CUBANA INÉS

MARÍA MARTIATU TERRY

Lunes 24 de agosto de 2009 22:58

Estimada Aymée:

Mucho me alegra que me hayas escrito y que me conozcas a través de mi blog. Como dices yo estoy inmersa en varios proyectos pero tratándose de una compatriota y del tema que te interesa siempre estaré a tu disposición.

Por lo que me dices el tema es muy afín a lo que he escrito y a lo que estoy trabajando en estos momentos, pero te advierto que hay que trabajar duro porque en realidad es un terreno virgen como lo era el del teatro afrocubano cuando empecé a trabajarlo, nadie lo hacía desde los estudios etnológicos o no lo hacían en absoluto.

Lo primero es conocernos. Tú de mí sabes bastante por el blog. Dime quién eres, tu formación, desde cuando vives fuera de Cuba para ubicarme.

En España tengo amigas una profesora en Salamanca, Olga Barrios. Allí publiqué un cuento en la revista de la mujer y en Barcelona, Tánit Fernández de la Reguera Tayá, el ensayo que acompaña a mi libro de cuentos *Sobre las olas* lo escribió ella que es profesora en la universidad de Chicago.

Bueno, trataré de orientarte en lo que pueda y recomendarte lecturas. El tema es interesante, apasionante y necesario si lo haces bien puede ser un buen aporte.

Espero que pronto te unas al pequeño grupo de las que estamos tratando de sacar adelante la literatura de las afrocubanas todavía un poco invisibilizadas.

Seguimos en contacto,

Un saludo,

Inés María

Martes 25 de agosto de 2009 18:14

Hola Aymée:

Mucho me alegro yo también de tu rápida respuesta. Eres muy bonita y joven y lo que más vale, inteligente y sensible. Así que no te preocupes por tus 51 años que no son muchos todavía.

Hiciste bien en enviar tu CV y tus datos, Así podemos identificarnos pronto. No es casualidad lo de Olga Barrios. Lo que pasa es que estamos en campos afines, por eso nos vamos encontrando. Muy interesante tu trayectoria de trabajo en Cuba.

Bueno, te cuento que en estos momentos son muy oportunos tus intereses y tu tesis. Somos un grupo pequeño todavía de escritoras afrocubanas, algunas mayores como yo y otras más jóvenes que estamos interesadas en hacernos visibles y que nuestro trabajo sea reconocido y difundido. En alguna antología, eventos, etc, nos han excluido, hasta a las que tienen una trayectoria destacada, y ganados importantes premios. Pero como me dice un buen amigo, tenemos que luchar y ganar nuestro propio espacio.

El hecho de que te plantees una tesis así, creo que es una ganancia para todas. Envíame si puedes "El imaginario femenino negro en Cuba", debe ser interesante y debo conocerlo.

Y por supuesto el esquema de tu tesis. Estaré dispuesta a ayudarte en lo que esté a mi alcance.

Espero que seamos amigas, cómo no? nos unen muchas cosas, como cubanas, como negras y como intelectuales dispuestas a estudiar y difundir este segmento de nuestra literatura tan olvidado.

Yo tengo a uno de mis hijos viviendo en Madrid.

Un abrazo fuerte,

Inés María

Miércoles 26 de agosto de 2009 19:06

Hola Aymée:

Ya me leí tu ensayo y me parece muy bien informado y encaminado. Me parecen muy inteligentes los análisis que haces sobre todo de la poesía de Nancy, Georgina y de Excilia también, que me gusta mucho como poetisa. Sobre todo el de Mujer Negra y el asunto del verdadero carácter de la ideología del mestizaje. En muchos puntos coincide con algunos que yo he escrito sobre ese tema.

No sé por qué tu compañero después de haberlo leído, todavía piensa que en Cuba no hay racismo. Mira dile que en Cuba hay prejuicio, racismo y discriminación racial. Que todo no nos viene solamente de la herencia colonial y capitalista sino que hay aristas muy graves de este problema que han surgido de la propia esencia del proyecto social contemporáneo y de una mal manejo de esta situación por elementos racistas que están en el poder en todas las esferas incluyendo la cultura. Que el gobierno en aras de dar una imagen determinada de unidad lo negó por muchos años y esto no hizo más que agravar la situación.

En los 80 lo reconoció y ahora lo reconoce mucho más después del período especial y de las voces valientes de jóvenes intelectuales y del descontento de la población negra y mulata que tiene los más bajos indicadores en todos los renglones que determinan el nivel de vida. Es un tema central dentro de la compleja problemática cubana y así se reconoce recientemente por primera vez por las instancias oficiales. No sé si conoces el grupo COLORCUBANO que pertenece a la UNEAC y otras investigaciones que se están realizando en instancias oficiales, no opositoras incluso

apoyadas por el comité Central del PCC. Así que si ellos mismos lo saben y aceptan...

Lo difícil es darle solución porque hay demasiados intereses creados y una funcionalización¹⁰² del prejuicio por los que se aprovechan de él.

En todas las revistas literarias y de Ciencias Sociales a partir de los 90, se han dedicado números al tema. Se publican libros, etc. La mujer negra es la más vapuleada y caracterizada como *jinetera* hasta en anuncios de turismo, etc. ya se está protestando por ello. Dentro del arte y la literatura los que llevan el discurso más fuerte contra la discriminación y otras desigualdades graves es el movimiento HIP HOP y las mujeres se destacan. Muchos intelectuales colaboran pero desgraciadamente la mayoría de los de mi generación no lo hace. Georgina Herrera, Daisy Rubiera y yo somos excepciones.

Ahora mismo salió un trabajo mío en la revista MOVIMIENTO de HIP HOP. La única revista negra en Cuba. Porque como casi todos los raperos lo son, todas las imágenes, fotos, y contenido se refieren a la racialidad, etc. Ojalá pudiera hacértela llegar. En el cine es muy importante Gloria, mi amiga, con su visión caribeña. Sin embargo hay tremendo movimiento de documentalistas que se dan a conocer en las MUESTRAS DE JÓVENES REALIZADORES, trabajan casi siempre documentales sobre temas sociales, el de la raza y otros y se han logrado imponer. Uno de ellos es *Buscándote Habana*, de Alina Rodríguez (una joven blanca), sobre los barrios de indigentes que han surgido con las migraciones internas de otras provincias. Casi la totalidad son negros y mulatos. Y *Raza*, realizado por un joven como tesis de grado.

Una indagación sobre el tema con entrevistas que se ha difundido mucho. Aquí ya nadie se atreve a decir que no hay discriminación, ni los propios racistas.

Este momento es importantísimo para el tema y creo que estás muy bien encaminada. Las escritoras negras, sobre todo las narradoras, somos excluidas de las

¹⁰² Quiso decir : institucionalización

antologías, premios, etc, e interesamos más en el extranjero que en Cuba. Ahora mismo con motivo de la publicación de un libro de cuentos en Estados Unidos me acaban de hacer una entrevista que cuando esté te la envío.

No sé si has visto el libro de Alejandro de la Fuente: *Una nación para todos...*, lo editó en español *Colibrí*, en España. También el de Esteban Morales, publicado aquí: *Un modelo para el análisis de la problemática racial cubana contemporánea*, este último ha sido muy polémico pero contiene muchas cifras impresionantes del nivel a que ha llegado la discriminación. Eso sin contar los estereotipos, etc.

Aymée, por mi edad y por mi procedencia y trayectoria tengo relaciones personales muy estrechas con la generación de intelectuales negros y negras de los 60, en realidad pertenezco a esa generación. Incluso muchos fueron amigos míos antes de ser creadores. Por Ej. Sara Gómez y yo fuimos amigas desde la primaria y trabajamos juntas muchas veces, Nancy desde el bachillerato cuando ella tenía 12 años y yo 14, Excilia la conocí al principio de la Revolución, así como a Georgina, Rogelio Martínez Furé, a la gente de teatro, etc. Sin embargo ahora me identifico más con la actual.

Los más jóvenes me consideran dentro de la actual porque por motivos personales y de política cultural comencé a publicar sistemáticamente en los 80. Y por motivos de intereses y porque no soy nada conservadora me he comprometido con ellos. Bueno, ya habrá tiempo de seguir este diálogo. Ahora soy yo la que te pide disculpas por extenderme demasiado.

Un abrazo,

Inés María

Jueves 27 de agosto de 2009 17:55

Me imagino el efecto que te deben haber causado mis palabras sin querer. No sé cuánto tiempo llevas desvinculada de Cuba. Sobre todo como estás lejos, aunque involucrada con lo nuestro. No dudes que estoy a tu disposición en cualquier cosa que esté a mi alcance y cuento contigo también como una más entre nosotras.

Claro, yo estoy en contacto con Gloria desde que ella comenzó, en estos días debo mandar a buscar unos DVD de ella. Y a Excilia la recuerdo y menciono mucho en mis trabajos así como a mi querida Sara Gómez.

Dios te bendiga a ti también.

El año pasado estuve en la Semana de la Afrocolombianidad. Di una conferencia en el Archivo de la Nación, participé en otras actividades y fui a Quibdó, la capital del Chocó, con un 80% de afrodescendientes. Es admirable a pesar de ser minoría lo que están logrando en todos los planos y luchando, sobre todo las mujeres.

Colombia junto a Brasil, son los dos países latinos en que los afrodescendientes están más organizados y logrando una presencia e influencia en todos los campos. Por cierto en Colombia hay 9 senadores afro, la Bancada Afrocolombiana, le llaman, y la Ministra de Cultura es una negra prieta de 30 años...digo prieta porque sabes lo que significa entre nosotros.

Espero que nos veamos pronto. Sigo enviándote cosas que te puedan interesar. Me gustaría que leyeras mis dos últimos libros. *Bufo y Nación. Interpelaciones desde el presente* y sobre todo mis cuentos en *Over the Waves and other stories/Sobre las olas y otros cuentos* (es bilingüe)

Te adjunto fotos de ese viaje para que me veas en mayo de 2008, ya tenía 66, pero igual, con mucha energía. Tengo tres hijos varones bien adultos de 42, 39 y 38, el mediano vive en Madrid.

Un abrazo y mucho Aché como decimos los cubanos,

Inés María

Viernes 28 de agosto de 2009 19:14

Igual que tú siempre he estado pensando qué hacer. Al encuentro de Cartagena invitaron a todos los ministros y el de aquí no fue. Estuvo Roberto Zurbano un excelente ensayista y activista por lo nuestro. Te voy a enviar uno o dos trabajos de él. Es en este momento Director Editorial de CASA y muy amigo mío, un hijo. Él fue por invitación personal de Paula Marcela (que por cierto estuvo aquí hace poco) pero Cuba no se comprometió oficialmente a través del Ministro. Espero que Paula haya establecido algún convenio cuando vino.

En cuanto a la tesis te comprendo porque siempre que una va a emprender un proyecto tiene que ir definiendo. Me parece buena la idea de lo del Caribe siempre y cuando tengas acceso a la información. Deberías agregar La Identidad de los personajes femeninos afrodescendientes en la narrativa de las negras escritoras caribeñas de habla española, porque caribeñas de habla inglesa y francesa hay muchas y muy interesantes.

También es una buena estrategia centrarte en unas cuantas escritoras y no muchas, sino las más representativas o las que te sirvan para calzar la o las tesis que te vayas a plantear. Las cubanas aunque me duela somos pocas todavía y como dice Georgina Herrera hay que "montearlas" a ver si aparecen porque no están en antologías ni en publicaciones casi. Yo estoy tratando de hacer algo al respecto y me cuesta trabajo.

Para una tesis si coges el Caribe, no creo que sea muy amplio el panorama tampoco. Pero precisamente se pueden compensar con unas y otras y aparecerían los temas y problemáticas que te den pie para trabajar. Te recomiendo un libro que se llama *Hijas de la Diáspora* de una norteamericana Miriam Da'Costa Willis. Es una antología y allí encontraras muchas, claro que ella se extiende a toda afro América de habla

hispana y no sólo a la narrativa tampoco. Creo que hay bastante bibliografía menos de Cuba.

En estos momentos estoy planeando sacar un blog de escritoras afrocubanas en general, de todos los géneros, para actualizarlo mensualmente como una revista. Primero pensé hacerlo de afroamericanas, hice algunos contactos pero me di cuenta de que sin *Internet* no podría hacer mucho. Así que me decidí por las afrocubanas que son las más invisibilizadas, necesitadas y no estamos en *Internet*. Sabes que tengo un blog personal y otro con un profesor de teatro brasileiro. A pesar de las dificultades me lo montaron en Argentina y me los actualizan ahora, los dos, el brasileiro. El personal tiene 3 años y recibe bastantes visitas, está en *link* con muchos sitios y principalmente con *AfroCubaweb* que es muy visitado, ellos mismos me propusieron estar y me sacaron en la portada.

Cuando tenga el diseño y todo preparado para este nuevo blog te aviso porque quiero que seas una de las colaboradoras. Se llamará AFROCUBANAS. Lo abro para hacernos visibles y compensar las exclusiones y la falta de una revista para nosotras en Cuba. Desgraciadamente es así, pero nosotras mismas tenemos que buscar nuestro lugar. Sabes que una poetisa como Nancy fue reconocida en Cuba después que la reconocieron en Estados Unidos. Mi libro de cuentos todavía espera hace años en ediciones UNION y ya salió en Chicago. Entre antologías y otros he publicado 13 libros pero en narrativa sólo dos porque ahí hay una piña difícil de penetrar. Ya lo sabrás cuando leas una entrevista que acaban de hacerme.

Con el extranjero hay dos posibilidades y las dos son buenas, la primera publicar fuera, pero la segunda sería lograr coediciones con editoriales cubanas. En esto cuando ven la posibilidad se interesan enseguida, Daisy Rubiera y Georgina lograron una edición de un testimonio sobre Georgina, lo pagó una ONG inglesa y se vendió la

mayor parte en Cuba. Porque no tiene tampoco sentido que nuestro trabajo no se conozca aquí, es importante lograr que se presenten y vendan esos libros en Cuba. Pienso que si nos damos a conocer con el blog podríamos lograrlo. Por otro lado mi libro que recién salió en mayo ya está siendo estudiado en universidades de USA, Inglaterra y Brasil y aquí no.

Te voy a ir enviando algunos trabajos para que sepas como está el panorama del tema entre nosotros.

Gracias a Pepe por el piropo dile que a mis 67 se agradece.

Un abrazo,

Lalita

Jueves 3 de septiembre de 2009 18:52

Querida Aymée

Por aquí todo bien en lo que cabe y yo me siento bien de salud. No sé si recibiste la entrevista que me hizo Sandra Álvarez, una de las talentosas feministas negras que tenemos. Aunque el pretexto es la salida de mi libro de cuentos ella me hace algunas preguntas que rebasan ese hecho personal y atañen a problemas que tenemos las narradoras afrocubanas no sólo desde el punto de vista formal, sino con cierta zona muy poderosa de la crítica y las editoriales que nos excluyen. Yo estoy muy contenta porque propusimos la entrevista para La Gaceta de Cuba, como sabes la publicación cultural más leída y que sale bimensual y sorpresa, la aceptaron. Sandra y yo estamos muy contentas aunque sabemos que esta publicación será polémica y nos traerá quizá algunas enemistades pero de todas maneras nos excluyen y faltan el respeto. Así que...

Leí tu proyecto de tesis y me parece muy bien fundamentado sobre todo desde el punto de vista metodológico. Cuando partes de una muy correcta definición del género y otras precisiones necesarias para introducir el tema. Me parece muy bien fundamentado también en cuanto a las referencias que tomas y muy bien estructurado.

Las escritoras que seleccionas están muy bien aunque cargas la mano como es natural en las cubanas. Sí te sugeriría a pesar de ello considerar a Teresa Cárdenas. No sé si has podido leer cosas de de ella. Teresa escribe para niños y jóvenes pero sus argumentos son muy profundos y pueden ser leídos por todos, creo yo. "Cartas al cielo" (una niña negra le escribe a su madre muerta) y "Perro viejo" (Premio CASA). Aunque el protagonista de la segunda es un hombre son dos de sus mejores libros. De Mayra Santos Febres he leído algunas cosas y me gusta mucho, a la que no conozco es a la dominicana Aída Cartagena.

Aymée, sin ser tendenciosa te digo que es muy importante que lleves a buen término esa tesis. Estoy segura de que lo harás. Si necesitas alguna aclaración o ponerte en contacto con las autoras cubanas puedes contar conmigo para conseguirte el correo o alguna vía de comunicación.

Un abrazo,

Lalita

Viernes 4 de septiembre de 2009 17:47

Hola Aymée:

Sigo pensando que vas muy bien en cuanto a lo de la tesis y a tu antología de escritoras caribeñas. Yo estoy tratando de armar una de afrocubanas pero en fin todo ayuda y mientras más visibilidad, mejor que es lo que queremos lograr. Yo creo que debes tratar de publicar la tesis y la antología, ambas cosas si es posible. En mi blog he anunciado tesis sobre las afrocubanas como por ejemplo cuando la propia Sandra defendió la suya sobre la obra de la cineasta Sara Gómez. Creo que las tesis son muy importantes porque suben el nivel de apreciación y comprensión de las obras, lo que nos interesa a todas, críticas y escritoras y por otro lado nos sitúan con seriedad dentro del mundo académico.

"Cartas al cielo" causó una gran impresión por acá y se agotó enseguida. Ella era actriz y en cuanto se lanzó a la narrativa comenzó a destacarse y ganar premios hasta llegar a una mención en el CASA y luego el Premio CASA por "Perro Viejo". Te puede interesar "Cartas al cielo". Por cierto hablé con Georgina Herrera y está muy contenta con lo que le conté de ti, tu trabajo y tu tesis.

Yo estaba segura de haberte enviado la entrevista. Eso a veces me pasa que se me olvida adjuntar los documentos. Creo que es importante que la leas no sólo por mi libro sino porque te pone al día en cual es el nivel de invisibilidad de nosotras y otros temas que nos conciernen. Por supuesto espero tu opinión sobre todo lo que allí se dice porque ya te tengo entre las personas cuyo criterio puede ayudarme.

Un abrazo,

Lalita

Sábado 12 de septiembre de 2009 0:30

Querida Aymée:

Me va bien y ya tengo ganas de conocerte. Seguro cuando vengas a ver a tu familia. La entrevista saldrá en La Gaceta con un fragmento de la novela que escribo ahora, esa fue la propuesta que me hicieron dicen que para compensar al lector porque sabes que ese libro no se conoce en Cuba. Por cierto estoy resumiendo y arreglando un fragmento porque me piden una extensión determinada y tengo que enviar algo que de una buena impresión.

Le he enviado la entrevista a algunas personas como tú y la han encontrado buena. Sobre todo el asunto del tratamiento a nosotras.

Si la leíste te darás cuenta de que además de lo literario planteo el problema de las exclusiones y las "piñas" de las blanquitas. La propuse por sugerencia de Zurbano pero pensé que no la iban a publicar con el pretexto de que es un libro que salió en el extranjero pero nada, me equivoqué o los Orishas están con nosotros en estos casos.

Te felicito de todo corazón por esa importante beca. Eso te abrirá seguro nuevos horizontes. ¿Tienes que trasladarte por mucho tiempo a Venecia?

Ya ves que no siempre las desventajas nos vencen. Qué diré yo...Haces bien en aprovechar el tiempo y esa magnífica oportunidad.

Como me dices en ese departamento de estudios americanistas interesa el tema de la literatura afrocaribeña escrita por mujeres y eso también es importantísimo creo.

Nunca me aburres y te felicito de nuevo.

Un besote,

Lalita

Miércoles 30 de diciembre de 2009 1:11

Hola Aymée querida:

Mucho me alegra saber de ti y que hayas realizado tantas y tan gratificantes actividades que redundarán en beneficio y en crecimiento de experiencia para tu quehacer. En fin, se ve que ha sido un buen año para ti.

Por mi parte no puedo quejarme. He estado trabajando en un libro, una serie de ensayos sobre la mujer afrocubana en el campo artístico-literario analizados desde los posicionamientos del feminismo negro. Me costó trabajo terminarlo aunque tres de ellos ya han sido publicados. Resulta que lo envié al Premio UNEAC de ensayos, llegué a finalista hasta el último momento pero ganó un libro sobre la crítica cinematográfica de Cabrera Infante.

Este año he publicado en varias revistas en papel y digitales y en un libro que salió en Jamaica que me parece muy bueno: LA MEMORIA Y EL OLVIDO, Syllabus de pensamiento afrocubano, con ensayos d afrocubanos de varias generaciones, Editor Juan F. Benenmelis.

Por otro lado te diré que el 9 de diciembre me otorgaron la condición de Miembra Emérita de la UNEAC en una actividad muy bonita junto a la Maestra Haydée Arteaga con amigos, familiares y mucha juventud. Y el 12 presenté Poesía Anónima Africana de Rogelio Martínez Furé en su cuarta edición. Así que terminé el año *arribita*. Puedes ver la información y fotos en *Afrocubaweb* o en mi blog.

Estoy esperando que me cuelguen un blog AfroCubanas que será como la revista que no tenemos. En cuanto esté en la red te aviso porque aspiro a que tú seas una de las colaboradoras.

Ahora estoy descansando un poquito para los primeros días de enero volver a la carga. Arreglar detalles del libro de las mujeres e impulsar otros proyectos que tengo.

Aquí el tema Raza y Racismo está en primera plana en todos los campos. Salió también un libro compilación de todo lo que ha salido en la Revista CAMINOS el Centro Martin Luther King con ese mismo título RAZA Y RACISMO y muchos otros más y se han realizado charlas dedicadas a la mujer negra, etc. Si tienes información interesante sobre el tema de por allá envíamela.

Mucha salud, éxitos y felicidad para ti en 2010 y siempre,

Inés María

Miércoles 1 de septiembre de 2010 12:28

Querida Aymeé:

Ante todo deseo que ya estés totalmente recuperada. Te cuento que ya entregamos a la editorial el libro Afrocubanas.

Son 480 cuartillas, muchos artículos valiosos como el tuyo. Nos han aprobado 15 ilustraciones lo cual es un lujo aquí porque sabes que eso encarece mucho la edición. Tengo mucha ilusión porque pensamos tener para la portada una obra de Belkis Ayón, una buena editora y un buen diseñador. Así que si todo sale bien tenemos que estar contentas con ello.

Quisiera consultar algo contigo a ver si me puedes ayudar u orientar. Resulta que tengo un hijo viviendo en Madrid hace siete años. Él ha venido pero quiere invitarme. Como soy escritora y miembro de la UNEAC y he viajado a otros países me convendría conseguir alguna invitación a dar conferencias o a participar en algún evento que sea afín al perfil que ya conoces. Esto facilitaría la visa y todos los trámites que se harían por la UNEAC. Las visas familiares las están negando bastante. Tengo una amiga que tiene su familia allá y ha ido dos veces por un tercer país porque se la han negado.

Esta invitación no implicaría ningún gasto para la persona o institución que la haga ya que mi hijo va a sufragar todos los gastos de pasaje y estancia en Madrid. Me gustaría viajar en la primavera del 2011. En caso de que pueda ser posible nos pondríamos de acuerdo para proponerte cuáles temas de los que he trabajado y estoy trabajando podría ser interesante.

Bueno, una cosa más. Por favor envía un breve curriculum para el libro. Diez o quince líneas, creo que serían suficientes.

Un saludo cariñoso.

Jueves 2 de septiembre de 2010 5:02

Querida Aymée:

No sabes la alegría y a tranquilidad que me das con esas noticias favorables sobre tu salud. Eso parece que no es una enfermedad corriente pero te tocó a ti. Gracias que no es nada grave, pero de todas maneras cuídate. Estos días de incertidumbre deben haber sido muy duros para ti.

Yo por aquí aunque no soy fanática siempre trato de pedirle a los Orishas y a los espíritus de mis seres queridos que nos ayuden y siempre te tengo en mi pensamiento. Ahora como sabes la patrona de Cuba recorre la isla y ya estamos cerca del 8 de septiembre que se celebra aquí. Hace falta que nos ayude a todos los cubanos en salud y en todo lo demás que necesitamos.

Con respecto al viaje aunque es privado quiero aprovechar lo más posible desde el punto de vista profesional. Sería como dices una buena ocasión para promover el libro Sobre las olas. Aunque la edición en USA es importante creo que en español y en España me interesaría porque es el ámbito de nuestra lengua y cultura.

Te voy a enviar el PDF del libro porque sé que lo has leído, a ver qué te parece.

Estoy trabajado el pensamiento afrofeminista de las cubanas y la narrativa desconocida de jóvenes mujeres con talento que he ido contactando para un ensayo y una antología que preparo. Casi ninguna ha publicado. En el blog Afrocubanas hay algunos cuentos de las más jóvenes.

Bueno, creo que tendremos tiempo para coordinar todo eso entre las dos y que puedas ir haciendo gestiones por allá.

Seguimos en contacto.

Mucho cariño y Aché para ti,

Lalita

Sábado 26 de junio de 2010 4:43

Hola querida Aymée:

Qué alegría me da saber de ti. Te he recordado por supuesto pero no sabía en el estado en que estaban tus cosas y si podrías responderme. Los momentos han sido delicados pero ya veo que vas saliendo bien. Así mismo el período de recuperación que te espera. Todo estará bien más pronto de lo que imaginas. Paciencia.

Ya te avisaré del proceso de edición de nuestro libro, El título provisional es **Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales**. Tu trabajo va en la tercera parte por supuesto.

Un abrazo y mucho cariño,

Lalita

Apéndice II

ENTREVISTA A INÉS MARÍA MARTIATU TERRY (Vía email)

- *Históricamente las mujeres han sido relegadas al espacio de la poesía. En el caso de la mujer negra, sujeto en alteridad por su condición racial y que por tanto no cumple con ciertos mitos de la feminidad diseñada desde la blancura, ¿podría entonces hablarse de un posicionamiento desde la narrativa interpretable a partir de esta condición que las signa?*

I.M.M.- Creo entender por tu pregunta que encuentras una diferencia entre el desempeño de las escritoras negras en el campo de la poesía y en el de la narrativa. En el caso de Cuba, la creación literaria femenina cobró auge en el siglo XIX, sobre todo en el campo de la poesía. Ésta reflejaba un mundo de espacios privados donde se realizaban los roles familiares: la madre, la esposa y la hija. Estas poetas se agruparon principalmente alrededor de revistas literarias o de temas generales dirigidas al público femenino. Las familias blancas de clase media y alta veían las artes y las letras como atributos para resaltar la feminidad. No obstante, siempre hubo algunas excepciones, Este fue el caso de la más famosa escritora cubana, Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien se atrevió a pronunciarse a favor de la emancipación de la mujer.

En esa misma etapa, un grupo de poetas negras y mestizas fueron capaces de articular un discurso completamente diferente al de las mujeres blancas. Abordaron en sus textos temas tales como la reivindicación de su identidad y de su africanía, la experiencia de la esclavitud, el orgullo racial y la exhortación a la superación cultural. Un ejemplo lo tenemos en las poesías y escritos de Úrsula Coimbra: “Me siento orgullosa de pertenecer a una raza que por sí sola y a costa de sacrificios, procura

elevante a la altura de las demás y lucha, trabaja y estudia para vencer...”.¹⁰³ Otras voces poéticas de mujeres negras de esa época son las de África Céspedes, Cristina Ayala y Catalina Medina.

Por supuesto que la mujer, desde el discurso de la blancura, era descrita e imaginada como objeto y jamás sujeto. Ella era el adorno ideal del hogar. Se le atribuían ciertas cualidades que los patrones sociales dominantes consideraban como la esencia de lo femenino: pasividad, delicadeza, debilidad, proclividad al llanto y en algunos casos hasta al desmayo. A ello evidentemente se opone la figura de la mujer negra de la diáspora. Ella fue protagonista de una dramática historia de horror. Esclavizada, llevando una vida de trabajos forzados en las plantaciones o como esclava doméstica, fue explotada brutalmente. Luego, por supuesto, ha tenido que trabajar siempre para mantenerse ella y a sus hijos.

En cuanto a lo racial, la belleza de la mujer negra ha sido desacreditada. A la caracterización de la blanca y sus rasgos fisonómicos: cuerpo esbelto o de diosa, cutis de rosa, ojos claros, boca de grana, labios finos, pelo sedoso, manitas blancas, se opone el pelo “malo”, rostro oscuro, nariz “ñata”, la “bemba” y otros que ya conocemos. Con ello un cuadro completo de las oposiciones binarias propias del racismo...

En el llamado negrismo o afronegrismo, la mujer negra ha sido injuriada en poemas como “La rumba”, del cubano José Zacarías Tallet, y “La cumbia”, del colombiano Jorge Artel, entre otros. En ellos se destacan las partes sexuadas y se describe su danza como salvaje, casi animal. Es curioso cómo estos poetas, algunos de ellos negros y mulatos, utilizan un discurso diferente resaltando la espiritualidad y otras cualidades humanas cuando escriben sobre la mujer blanca.

¹⁰³ María del Carmen Barcia Zequeira: “Mujeres en torno a Minerva”, *La Rábida*, n. 17, 1998, Huelva.

En la poesía cubana contemporánea tenemos varios ejemplos de poetas notables que han impugnado esos arquetipos con eficacia. Nancy Morejón, introduciendo el sujeto mujer negra como un ser históricamente determinado, protagonista del devenir de la Isla y capaz de expresar la cotidianidad, la intimidad, incluso la religiosidad de origen africano sin estridencias ni pintoresquismos, es un ejemplo digno de tener en cuenta. Lo mismo podemos decir de la poesía de Excilia Saldaña, que se identifica con la condición de la mujer mestiza y objeta la situación subalterna de la esposa en la pareja. En la producción más reciente de Georgina Herrera aparecen los temas de la identidad, de África como memoria ancestral y se destaca la rebeldía de la mujer cimarrona y de heroínas como Fermina Lucumí o Mariana Grajales. Son solamente tres ejemplos recientes que se alejan del pintoresquismo y las injurias en que cayeron algunos poetas afronegristas.

En cuanto a la segunda parte de tu pregunta, sí puedo decirte que en la obra de algunas narradoras afrocubanas actuales éstas abordan diferentes aspectos de su singularidad como mujeres y negras. Resultan una particularidad digna de estudio dentro del entorno ideotemático en que se mueve nuestra producción literaria, donde la mujer negra, su historia y sus conflictos están ausentes de las obras de casi todas las narradoras conocidas y de la crítica feminista. El crítico y ensayista Alberto Abreu se pregunta “¿Qué marcas y procedimientos escriturales, más allá de las referencias al mito y al etnotexto, nos permiten aseverar que estamos ante la presencia de una escritura y una cosmovisión del mundo que emana de un sujeto negro?” Como respuesta a esta interrogante es un ejemplo a destacar el de la propia Excilia Saldaña.

En su libro *Kele Kele*, ella realiza una recreación del universo mitológico propio de la cultura yorubá, sin limitarse a lo anecdótico del patakín como tal. En algunos de los cuentos que integran ese volumen, Saldaña relee el mito desde una perspectiva de

género tanto en cuanto a lo argumental como en la representación estética y espiritual del sujeto mujer negra. Ella realiza esta resignificación partiendo de su propia visión, de nuevas experiencias y saberes y de su maestría como narradora.

Por otro lado, Teresa Cárdenas, en su libro *Cartas al cielo*, nos muestra los conflictos de una niña negra contemporánea signados por la orfandad y la discriminación que sufre por su piel oscura. Más recientemente, en *Perro viejo*, Premio Casa las Américas, ella aborda el tema quizá más sensible de la esclavitud. Más allá de lo físico, profundiza en las marcas y carencias emotivas y humanas que esta terrible institución dejaba en la autoestima y la afectividad del esclavizado.

- *A propósito de la publicación de Sobre las olas por una editorial foránea, a lo cual sumamos el hecho de que en la reciente antología Cincuenta años del cuento femenino en Cuba, publicada en saludo a los cincuenta años de la Revolución Cubana, sólo se incluyen a Lourdes Casal, Josefina Toledo y Marta Rojas, y se excluyen a otras figuras como Excilia Saldaña y Teresa Cárdenas, por ejemplo; ¿qué opinión te merece la poca divulgación en Cuba de la obra de las narradoras cubanas negras?*

I.M.M.- Hay que tener en cuenta que cierta parte de la crítica en general, y la que se autodefine feminista en particular, se encargan de hacer visible a un grupo de escritoras. Las legitiman en el ámbito, al menos, nacional. Para ello se sirven de la participación en jurados de concursos, revistas, antologías, publicaciones de libros y eventos. Esto nos lleva a reflexiones nada ingenuas en cuanto a la forma en que se ayuda a construir un canon. No hay casualidad. De esa misma manera excluyen a las que no les interesan. Son bien conocidos los reclamos de estas escritoras a propósito de su exclusión en las

antologías compiladas por escritores con una visión androcéntrica de la literatura y sus temas. Sin embargo, algunas hacen lo mismo con las narradoras cubanas negras. Pero realmente no siempre somos excluidas. En el caso de Excilia Saldaña, se trata de una escritora con una amplia obra publicada en Cuba y en el extranjero e importantes trabajos críticos que la avalan como una excelente poeta y narradora desaparecida prematuramente, como sabemos. Teresa Cárdenas, de más reciente promoción, ya tiene una carrera literaria merecedora de atención. Ha recibido premios como el David de cuentos, La Edad de Oro y el reconocido Premio Casa de las Américas. En cuanto a la antología a que te refieres, es cierto que su título es grandilocuente y sus propósitos pretenden ser muy abarcadores. Pero es sabido que toda selección puede resultar polémica y que responde al juicio particular de quien la compila. En el caso de estas dos excelentes y reconocidas creadoras, su exclusión no creo que vaya en menoscabo del prestigio de ellas.

Yo tuve una experiencia personal en ese sentido. Todavía no me había decidido a dar a conocer mi narrativa. Lo hice en un momento que coincidió casualmente con el comienzo de una especie de despegue de la narrativa escrita por mujeres a partir de los años 90. Una de las primeras acciones fue la convocatoria del concurso de cuentos de tema femenino organizado por el Colegio de México y Casa de las Américas en 1990. Ese concurso fue ganado por mí y según el jurado, como fue anónimo, fui la única finalista con cuatro cuentos. A pesar de ello no me invitaron a la premiación, ni jamás los organizadores publicaron el cuento premiado. Sin embargo, mi trabajo llamó la atención de otra parte de la crítica y publicaciones. El cuento premiado es “Algo bueno e interesante” y da título a una *plaque* que apareció en 1993 por la Editorial Letras Cubanas. La revista *Revolución y Cultura* publicó uno de los cuentos finalistas. La escritora y periodista Magaly Sánchez Ochoa me hizo una entrevista para el semanario

Cartelera y apareció otra en *Granma Internacional*, ambas a los pocos días de conocerse el premio. Años después, la narradora y profesora Sonia Rivera-Valdés propició mi participación en el Congreso de Mujeres Escritoras Caribeñas de Habla Hispana en *Hunter College en la City University of New York*. Pero ninguno de esos gestos partió de las organizadoras del concurso por la parte cubana, quienes se desentendieron de la publicación o difusión del texto premiado.

- *Tengo la sensación de que este libro se sitúa en nuestra condición caribeña y que dialoga con otros lugares de este mismo Caribe, teniendo en cuenta que eres una mujer habanera. ¿Podría ser esto entendido como un aporte particular a la literatura escrita desde una ciudad que pretendió ser americana antes de caribeña?*

I.M.M.-Es cierto que La Habana tuvo y tiene una gran influencia “americana”. Pero como ciudad cosmopolita e históricamente receptora de grandes oleadas de inmigrantes españoles, chinos, árabes, hebreos, es también multiétnica y multicultural como lo es el Caribe en general. En algunos de estos cuentos, sobre todo “*Follow me!*” cuyo personaje central es una mujer jamaicana, por supuesto dialogo, como dices, con otros lugares de este mismo Caribe. Como sabes, una importante migración de todas las islas y hasta de las costas caribeñas de América Central y del Sur se integró a la población habanera y del resto del país. Se han forjado lazos íntimos de hermandad y de consanguinidad, como es el caso de ése y otros personajes que incluso formaron parte de mi propia familia y son entrañables para mí.

La Habana no es una sola. Soy habanera, sí, y creo que, en lo cultural, La Habana siempre ha mantenido sus raíces caribeñas, es decir, preponderantemente negras. En sus barrios populares, que son mayoría, se practican religiones y tradiciones

de origen africano muy vivas. La Santería, el Palomonte, la Sociedad Secreta Abakuá, la rumba, las comparsas tradicionales que caracterizan a cada barrio. Más recientemente han aparecido la cultura hip hop y las diferentes “tribus urbanas” que van constituyendo lo que el ensayista Alberto Abreu llama los “paisajes emergentes” y que van acentuando cada día la diversidad de la ciudad. A los santeros, repas, rockeros, frikys y rastafaris se han agregado los raperos, emos, vampiros, hombres lobos, etc. Estos últimos grupos trascienden lo tradicional y lo nacional. Estas manifestaciones, por supuesto, no están legitimadas por la llamada “ciudad letrada” y por los sectores hegemónicos que son una minoría y han difundido la imagen de una Habana fundamentalmente “americana” cuando en realidad es muy diversa, como lo es en definitiva el Caribe. El hecho de revelar esa Habana caribeña en mis cuentos creo que es un aporte consciente a la literatura escrita desde esta ciudad. Una forma de hacer resaltar la identidad caribeña de La Habana, de la nación y específicamente de sus habitantes.

- *En estos cuentos aparecen como protagonistas algunas mujeres negras. ¿Qué tienen en común? ¿Cuáles son las marcas que las caracterizan?*

I.M.M.-Por supuesto que algunas de estas mujeres no son frecuentes en nuestra narrativa y tampoco en nuestro imaginario. Recordemos las mulatas trágicas de la novela antiesclavista y de la zarzuela, las chancleteras de la guaracha y el bufo y aún de espectáculos humorísticos contemporáneos. En la obra de las escritoras siempre aparecen lo autobiográfico, la memoria, la experiencia personal o adquirida de otros. Estas mujeres pertenecen a mi entorno y he tratado de ser consecuente con ellas. En primer lugar, no es frecuente que aparezcan mujeres negras como protagonistas más allá de lo que tradicionalmente se acepta. En estos cuentos está la mujer de pueblo, como se

dice, pero también aparece la representación de la mujer negra como escritora, pintora, madre de familia de clase media, algo que no es usual en nuestra narrativa (por no decir que están ausentes de allí).

Ellas tienen sus problemáticas que pasan por su formación, por su profesión, por la instrucción adquirida y no solamente por la raza. Aquí se trascienden los arquetipos ya establecidos. Hay un rasgo que las caracteriza: nunca son víctimas. Son mujeres que luchan, que han sido heridas, han perdido combates pero no la guerra, no se rinden. Lola, la jamaicana de *“Follow me!”*, ha sido despojada de su hija, pero es capaz de seguir persiguiendo su sueño de ser artista, una mujer independiente. Josefa, la madre de clase media protagonista de *“La duda”*, en un momento de crisis se rebela y busca los valores de su africanía que había dejado atrás en su afán por ascender socialmente.

La pintora de *Una y otra vez* en medio de un conflicto amoroso y el misterio, aparentemente se rinde al rito misógino, pero no sin antes negociar. Ella gana la inmortalidad y al fin lo sabe y lo acepta. La escritora de *“Algo bueno e interesante”* tampoco es una perdedora. Es una mujer inteligente y no idealiza su situación. Tiene el valor de utilizar su mejor arma, la creatividad, la ficción para desmontar las contradicciones de esa relación amorosa y destacar las diferencias culturales entre ella y su amante, los rasgos que definen y particularizan esta relación heterosexual e interracial. Uno de los miembros del jurado de aquel concurso de 1990 me dijo algo que no olvidaré *“Usted es la única que ha entendido que “de tema femenino”, no quería decir mujeres abandonadas.”* Tenía mucha razón. Ni víctimas, ni mujeres abandonadas, mucho menos perdedoras.

- *En el imaginario cultural los temas negros muchas veces se basan en las mitologías de origen africano. En esos casos el llamado etnotexto se utiliza para*

caracterizar lo negro. “Sobre las olas”, el cuento que da título a su libro, se desarrolla en una ceremonia sincrética, un violín espiritual, y en “Una y otra vez” hay una clara referencia al mito que da origen a la Sociedad Secreta Abakuá. ¿Cree usted que estos relatos son folclorizantes? ¿Cual fue su estrategia al escribirlos?

I.M.M.- Veo los elementos de nuestra herencia africana como algo inherente a nuestra cultura, no los veo como folclor, pues están vigentes. El hecho de que estén evolucionando de acuerdo con la vida es una prueba de ello. “Sobre las olas” se desarrolla en una ceremonia. No me interesa lo pintoresco ni fabular con los relatos de orishas o seres sobrenaturales. Me interesan las mujeres y hombres que participan, que buscan respuesta y solución para sus necesidades existenciales y filosóficas, a través de la unión con lo sobrenatural.

Esos violines espirituales han llegado a formar parte de la vida urbana, se desarrollan en espacios marginados de una ciudad contemporánea como La Habana. Podríamos llamarla una ceremonia “super sincrética”, como diría Benítez Rojo. En ella se expresa la interesante hibridación en el plano religioso, en el formato instrumental que se utiliza, en los géneros musicales que se interpretan y hasta en el estilo de los músicos que pueden parecer fusiones insólitas. En este relato no hay un protagonista. Participan diversos personajes vivos y muertos, propensos a la transfiguración, al trance, en un performance coral. Lo mismo pasa con el tiempo y los acontecimientos en que todos se ven envueltos y que ocurren simultáneamente, así como la irrupción de lo sobrenatural y la representación de la tragedia de los balseros, del pánico “de los que quieren escapar por el mar”.

En “Una y otra vez” la protagonista es una artista, una mujer que está viviendo una crisis amorosa, ha sido traicionada. Al mismo tiempo, por su sensibilidad tiene determinados nexos con el misterio relacionado con su obra. Es capaz de desplazarse al mundo de lo mitológico que está interconectado con la realidad que ella vive y que de cierta manera se corresponden. El mito es releído también desde una perspectiva de género no como una fatalidad sino como una traición. Siempre he creído que la condición inmortal de los *orishas* es un privilegio y un misterio. La devoción de los humanos es la que los hace capaces de revivir cada vez que se les invoque aquí en la tierra. El relato tiene un final inesperado cuando ella logra trascender su condición de víctima.

- *Como hemos visto dedicas mucho tiempo a la investigación cultural. ¿Qué diferencia hay entre la Inés María Martiatu ensayista y promotora y la narradora?*

I.M.M.-No creo que haya diferencias. Soy la misma siempre. He sido siempre muy curiosa y analítica y al mismo tiempo me sensibilizo con lo íntimo y el misterio. Es un rasgo de mi personalidad que lo he llevado a mi vida profesional. Tengo una formación musical por un lado e histórica por otro. Cuando era muy joven le pregunté a mi maestro Manuel Moreno Fraginalls qué camino seguir. Me dijo, “Sigue los dos”. Con los años me he dado cuenta de que son dos manifestaciones que me son necesarias. La ensayística porque me permite contestarme ciertas preguntas y acercarme a los fenómenos que me inquietan con los instrumentos de la teoría. La ficción porque doy rienda suelta a la memoria, a la sensibilidad y a la búsqueda del conocimiento desde lo particular y lo íntimo del ser humano, de mí misma. Creo que en ambas toco en

definitiva los mismos asuntos pero desde perspectivas diferentes. De ninguna manera se excluyen, sino que se alimentan una a otra y se complementan.

- *¿Qué otros aspectos identitarios de Inés María Martíatu es posible encontrar en Sobre las olas?*

I.M.M.- No puedo decir que aquí está todo lo que soy porque pienso seguir escribiéndolo y expresándolo. Si una persona está agradecida de su origen y cree que está aquí para testimoniar todo eso, soy yo. No sería nadie en el orden vocacional o profesional sin la asunción de mi origen en lo histórico y en lo familiar. No tendría nada que escribir sin la experiencia que me legaron y sin la que he adquirido siempre guiada por esa brújula que es la educación, la percepción del mundo, muy particular y hasta del gusto, la manera de ser selectiva en lo artístico, de valorar lo culto y lo popular en igual medida, por ejemplo. Si soy narradora es por todo lo que mi familia me ha transmitido. Si soy escritora es porque me prepararon para ello. Yo provengo de la clase media negra, una familia mestiza de profesionales. Un grupo humano siempre discriminado y centrado no en el avance económico, que sobre todo en tiempos de la República les fue negado. Hacían énfasis en ciertos valores como la superación cultural y el trabajo esforzado. Esa clase surge en plena Colonia y ha tenido una evolución a lo largo de la historia de Cuba.

Me siento plenamente identificada con mi procedencia, que me lleva, por supuesto, a asumir mi africanía y a conservar una muy viva memoria de la esclavitud. Son muchas las contradicciones que han marcado la difícil inserción y el ascenso de estos hombres y mujeres en la sociedad cubana, primero esclavista y luego republicana,

pero siempre clasista y racista. Creo que los temas y personajes referidos a esta problemática aparecen muy poco en nuestra narrativa.

Por supuesto hay mucho de mí en estos cuentos. En “El re es verde” y en “Una leve y eléctrica sensación” están momentos de la infancia de una niña en cuya educación lo culto y lo popular se imbrican, así como el aprendizaje de su identidad genérica. Las contradicciones culturales, religiosas, raciales, de género se expresan de manera diferente en algunos de estos cuentos. En “La duda” se dan en el orden de lo religioso, En “El Senador” en lo ético y lo político, y en “Una y otra vez” en el conflicto de una artista mujer negra contemporánea que elige la trascendencia a través de un mito tradicional y misógino. Creo que en todos los cuentos que integran el volumen estoy de alguna manera como protagonista o como observadora involucrada.

- *¿Qué influencias reconoce usted en este libro?*

I.M.M.- Siempre he sido una lectora muy ávida. De niña y siendo muy joven leía muy ordenadamente. Ya no, siento que me falta el tiempo para eso. Así que leo lo que más me interesa o necesito para mi trabajo. Pero no todas las influencias me vienen de la literatura. Están la oralidad, la memoria, lo autobiográfico, la historia. En cuanto a esta última, he repasado la herencia de las mujeres negras en épocas de esclavitud, rebeldías y levantamientos en Cuba y en el Caribe, las del movimiento abolicionista de Estados Unidos. Sojourner Truth es fundamental, a pesar del tiempo su ideario está muy vigente. Las poetas y periodistas afrocubanas que comienzan a expresarse en el siglo XIX, QUE constituyen lo que llamo antecedentes del feminismo negro en Cuba, son una inspiración.

Teniendo en cuenta que los temas de la literatura afrocubana no pertenecen aún en su totalidad al mundo letrado, no es posible hacer una literatura de literatura todavía en este caso. Por otro lado, mi experiencia etnológica, mis estudios, lecturas e investigaciones nutren mi narrativa. Para lograr lo que me propongo con la escritura también me valgo de obras teóricas que me ayudan a resolver problemas de estructura y otros. De las influencias que me han encontrado los críticos algunas me han sorprendido y otras no, pero quizá deben estar.

Me siento identificada con ciertas lecturas de los últimos años de la narrativa escrita por mujeres. Una de las características de sus obras es la manera en que por medio de la literatura elevan al personaje mujer negra de su subalternidad. Ellas han logrado construir un canon literario que ha dado sus frutos y se han impuesto en la academia y fuera de ella. Me han enseñado a ver a mi alrededor y ser yo misma ante todo sin reparar si tal o cual tema o personaje o tal o cual estilo han sido legitimados o no por el canon establecido. A buscar y encontrar las formas que necesito para expresarme.

Cada una me ha aportado algo. Las afronorteamericanas y caribeñas y las afrolatinas. Alice Walker con *El color púrpura*, por su incursión en los entresijos de la familia vista desde una visión femenina y emancipadora; Maya Angelou, con sus *Memorias*, su poesía y su activismo a favor de la lucha contra la discriminación y toda clase de opresión; Toni Morrison, con *Sula*, *La canción de Salomón* o *Beloved*. En sus novelas está la historia de la mujer negra vista de una manera intimista que es única en esta narradora. La espiritualidad, las pasiones desenfrenadas y la percepción de lo sobrenatural aparecen en ellas. Morrison tiene una extensa obra publicada y un bien merecido Premio Nobel.

Una escritora caribeña de habla inglesa muy interesantes para mí es Jamaica Kincaid, con su reveladora novela *Autobiografía de mi madre*. En ella desmonta con valentía prejuicios arraigados y se atreve a liberar el cuerpo y la sexualidad de la mujer negra aceptando los aspectos de su naturaleza que han sido más reprimidos por la educación. Por otro lado, resignifica y relee el concepto de nación a través del rechazo y deconstrucción de ciertos referentes simbólicos de lo nacional impuestos por el discurso hegemónico colonial.

Entre las caribeñas del área de influencia francesa ha sido revelador para mí el discurso de la haitiana Edwige Dantikat. Ella escribe en inglés pero sus relatos están basados en la oralidad, el poder de la palabra en su tradición caribeña en obras como *Krit Krat*. Y por supuesto, Maryse Condé, de Guadalupe. Son extraordinarias sus novelas históricas de la serie *Segou*, situada en un reino africano a punto de colapsar ante el empuje del islam y el cristianismo. En su obra más conocida, la magistral *Moi Titoooba, sorcière, noir de Salem*, la escritora destaca al sujeto subalterno en la historia y la literatura del canon conocido y hegemónico. Ella convierte a Titoooba en protagonista de un relato donde este personaje secundario de *Las brujas de Salem* nos ofrece una versión femenina y caribeña de esa historia real.

Entre las afrolatinas podríamos citar a la afroecuatoriana Argentina Chiriboga, que retrata a la población negra y mestiza de su país situando a la mujer afroecuatoriana en el centro de su novela *Jonatás y Manuela*. Entre las afroperuanas tenemos a Lucía Charun-Illescas, autora de *Malambo*, novela que describe la vida de los hombres y mujeres afrodescendientes en uno de los barrios tradicionales de Lima.

La portorriqueña Mayra Santos-Febres en sus obras realiza una acción desacralizadora desde lo personal y lo familiar en una sociedad que no se ha querido asumir en su negritud. Entre las brasileiras, destaco la prosa siempre incisiva e intensa de

Conceição Evaristo en sus cuentos en que aparecen la explotación y la violencia a que está expuesta la mujer negra y marginada en las grandes ciudades brasileiras.

Todas ellas tienen en común la construcción de un contradiscurso emancipador con el que impugnan los arquetipos a los que la historia y el canon establecido las habían reducido. Toman la palabra para presentarnos su propia versión, “la otra cara de la moneda”.

- *Me gustaría que adelantaras en qué proyecto trabajas actualmente.*

I.M.M.- Estoy enfrascada en la terminación de una novela. Es una escritura que me apasiona pero que al mismo tiempo me ha dado mucho trabajo sobre todo porque de vez en cuando he tenido que interrumpirla por otros compromisos que siempre se presentan. Pero ahí voy. La protagonista es, por supuesto, una de esas mujeres que me fascinan.

La Habana- Madrid, 27 de agosto 2009.